تأليف : ت. ي. هاردينغ
ترجمة : د. أديب خضور

الكتابة الإذاعية

الإعلام التطبيقي

الكتابة الإذاعية

تأليف: ت.ي. هاردينغ
ترجمة: د. أديب خضور

دمشق ٢٠٠٦

الكتابــة الإذاعيــة

تأليف: ت.ي. هاردينغ
ترجمة: د. أديب خضور

دمشق ٢٠٠٦

مقدمـــة

يحتاج العمل الإعلامي الجيد إلى قاعدة نظريـــة متينة، وإلى مهارات عملية، تنطلق من الأسس النظرية، وتطبقها تطبيقاً خلاَّقاً ومبدعاً، وتنجح في تحويلـــها إلى مرشد وموجِّه يوسِّع آفاقها، ويرفع مستواها، ويفـــتح أمامها آفاق الخلق والإبداع الإعلاميين غير المحدودة.

تهدف هذه السلسلة الجديدة " الإعلام التطبيقي " تبسيط القضايا النظرية الإعلامية، والتركيز على كيفية تطبيقها. وليست المسألة استبدال النظرية بالممارسة، بل العكس تماماً، الحرص على أن تكون الممارسة استكمالاً للنظرية، وامتحاناً لها، وتجسيداً حياً لها. وتبقى الفائدة من أية نظرية محدودة، إن لم تكن معدومة، ما لم تجـــد طريقها إلى الواقع أي إلى التطبيق.

تتوجه هذه سلسلة " الإعـــلام التطبيقـــي " إلى طلاب الإعلام، وإلى هواة الكتابة إلى وسائل الإعلام، وإلى ممارسي الإعلام.

نأمل أن تتكامل هذه السلسلة مع سلسلة"المكتبة الإعلامية "التي ننشرها منذ حوالي عشرين عاماً، والتي تسعى لتقديم معالجات أكثر عمقاً وشمولية للجوانـــب المختلفة من الحياة الإعلامية

د. أديب خضور

الكتابة الإذاعية

قد يكون بعض قراء هذا الكتاب يمارسون الكتابة للإذاعة، والبعض الآخر لم يكتب إطلاقاً للإذاعة. ليس ثمة أي وقت متأخر للبداية، وليس ثمة أية قيود تتعلق بالسن أو الجنس للكتابة للإذاعة. أتصور أن معظم قراء هذا الكتاب من أولئك الذين يقفون على عتبة الحياة العملية، ويدرسون إمكانية امتهان الكتابة للإذاعة، خاصة وأن الإذاعة وسيلة متميزة، وهي ليست إطلاقاً تلفزيون بدون صورة.

الراغبون في امتهان الكتابة للإذاعة يجدر بهم أن يدركوا أن العاملين في الإذاعة يقسمون إلى قسمين رئيسيين: أولئك الذين يخططون البرامج وينتجونها، وأولئك الذين يكتبون ويقدمون هذه البرامج. القسم الأول نادراً ما يعرفهم المستمع أو يسمع صوتهم. إنهم دائماً خلف الكواليس.

ما هي مهمة المنتج؟ إنه تاجر أفكار. ويتمثل عمله في ملء الوقت الإذاعي وجذب المستمعين. إنه

يشتري الذكاء والفكر من الكتّاب والمقدمين، ويعمل معهم من أجل تطوير وصقل مهاراتهم الإبداعية. في السينما والتلفزيون ثمة منتج ومخرج. أما في الإذاعة فغالباً ما يكون المنتج هو المخرج. وبالتالي، فإن المنتج هو الشخص الذي يفهم الوسيلة ويعرف الجمهور الذي يسعى للوصول إليه، ويساعد المذيع على أن يقدِّم نفسه بأكثر الطرق فعالية، أولاً من خلال تحرير النص ثم من خلال توجيه العرض والتقديم.

البداية صعبة. والرفض احتمال قائم دائماً. ولذلك لا بد من الإصرار والمقاومة. أفهمْ جيداً لماذا رُفضَ عملك، وحاولْ مرة ثانية. نأمل أن يساعدك هذا الكتاب.

مقدمة : طبيعة الإذاعة

الإذاعة وسيلة رخيصة. ويمكن أن تصل إلى مسافات بعيدة، وتخاطب الجماعات المتفرقة والأفراد في أي مكان كانوا، في المزارع والبحار والصحارى. الإذاعة وسيلة إعلام جماهيري، وذلك لأن عدد مستمعيها يقدرون بالملايين. ولكنهم ملايين من الأفراد، الذين يوجد كل واحد منهم في مكان مختلف.

يريدون أن يُتَحَدَث معهم بكثير من الإلفة، وليس بطريقة رسمية كما هو الحال في الاجتماعات العامة. المذيع بعيد عن الجمهور فقط بالمسافة التي يبتعد فيها فمه عن الميكرفون، والمسافة التي تفصل مستمعه عن جهاز الراديو.

الخاصية الثانية الهامة في الإذاعة هي أن المستمع يسعى إلى تحقيق غايات عملية. ولذلك يجب أن تصله رسالة المذيع من خلال حاسة واحدة هي حاسة الاستماع. هذا لا يعني إطلاقاً استبعاد الحواس الأربع الأخرى تماماً من تجربة الاستماع. إن من شأن اختيار الكلمات المناسبة أن تمكِّن المستمع من أن يرى، ويلمس، ويشم، وحتى يتذوق من خلال خياله وتصوراته. ولذلك فإن المهارة في استثارة الخيال تقع في قلب فن الكتابة للإذاعة.

الكاتب العادي يبدأ بورقة بيضاء. أما الكاتب الإذاعي فيبدأ بالصمت. إن أي صوت يضاف إلى هذا الصمت سوف ينقل إشارة، ينتظرها المستمع، ليفسِّرها. إن السمة المميزة للصوتي The Acoustic هي أن ينقل شيئاً ما عن الموقع /المكان الذي تُنطق فيه

الكلمات. العاملون في الدراما الإذاعية يعرفون جيداً كيف يستغلون هذه الحساسية الرفيعة، لتقديم خلفيات الأعمال الإذاعية.

والخاصية الثالثة هي أن على الكاتب الإذاعي ألاّ ينسى مطلقاً أن مستمعيه مضطرون أن يتلقوا رسالته بشكل متتابع وسلس، وبالترتيب الذي يحدده لهم. ولذلك، إذا لم يفهموا فوراً ما قيل، فليس باستطاعتهم العودة إلى بداية المقطع، أو إعادة قراءة الصفحة السابقة، كما هو الحال في الأعمال المطبوعة. بالنسبة لغالبية المستمعين، الاستماع هو الأخير، وأن أي شيء يُساء فهمه أو لا يُفهم، يذهب نهائياً. ولهذا، فإنه من المهم بالنسبة للكاتب الإذاعي أن يبني رسالته بعناية وفي ذهنه هذه الخاصية، وأن يكون لديه صورة ذهنية واضحة عن الناس الذي يكتب لهم.

يجب أخذ هذه الخصائص الأساسية بعين الاعتبار في جميع البرامج الإذاعية، ويجب عدم نسيانها. الإذاعة وسيلة أليفة، تنقل رسالتها إلى ملايين الأفراد من خلال آذانهم فقط. وعلى المستمعين استقبال المادة الإذاعية وفق التسلسل الذي يجري فيه تقديمها. الوضوح في

الفكر، والفهم من جانب الجمهور، شرطان أساسيان للكاتب الإذاعي الناجح.

الحديث الإذاعي المباشر Writing for Speech

كلمات، كلمات، كلمات! الكتاب يستخدمون الكلمات لنقل رسائلهم المطبوعة. ولكن الكتاب الإذاعيين يستخدمون الكلمات المصممة لِتُقْرأ بصوت مسموع. سوف نحاول في هذا الفصل إيضاح الفروق بين هذين النوعين من الكتابة: الكتابة للقراءة، والكتابة للنطق والحديث.

إذا ما استمعت إلى الناس يتحدثون مع بعضهم البعض في الشارع والعمل ووسائل النقل سوف تلاحظ أن استخدامهم للغة عَرَضي Casual ، وغير مرتَّب... في الحديث العادي. الناس قد تصمت، وتتلعثم، ثم تستأنف الحديث. يستخدم الناس في حديثهم العادي اليومي عبارات قصيرة وجملاً غير مكتملة، تماماً كما تطرأ الأفكار على أذهانهم. وقد يكررون كلمات بالرغم من عدم حاجة الفكرة إليها، وهم لا يحاولون

البحث عن كلمات جديدة مختلفة ليتجنبوا كثرة استخدام كلمات معينة، وحتى الناس المتعلمين قد لا يتقيدون تماماً بقواعد اللغة في حديثهم اليومي.

تأمَّل تقريرين عن نفس الحادث، الأول يمكن أن يُقرأ في الصحيفة المحلية:

اختطاف مراهقة

تخشى الشرطة من أن تكون ماري سميث، صاحبة الشعر الأسود الجميل، التي لم تعد إلى مترلها بعد أن خرجت للتسوق بعد ظهر السبت، قد اختطفت. ترتدي ماري ثوباً أحمر وحذاءً رياضياً. وقد كان آخر من شاهدها زميلتها في المدرسة جان براون القاطنة في البريدج هاي ستريت، وكان ذلك الساعة ٣،١٥ بعد الظهر. تقول جان: كانت ماري في طريقها لتشتري تنورة، ثم تعود إلى البيت. إنها ليست من البنات اللواتي يفعلن أموراً سخيفة. أرجو أن لا يكون قد حصل لها أي مكروه. وما زالت تحريات الشرطة مستمرة.

والآن استمع إلى جان براون تتحدث مع صديقة لها عبر الهاتف

مرحبا، بيتي! هل تسمعين؟ الخط رديء جـــداً. اسمعي. شيء مخيف حدث. أنت تعرفين ماري سميث؟ البنت السمراء ذات الشعر الأجعد؟ لقد اختُطفـــت– فُقدَتْ! رأيتها في هاي ستريت بعد ظهـــر السـبت. كانت ترتدي ثوباً أحمر. قالت أن والدها اشترته لها من أجل عيد الميلاد. أحمر فاقع، ماذا يسمون هذا اللـــون؟ فلورسينت. كانت ذاهبة لتشتري تنـــورة تلائمـــه. ثم تأخذ الحافلة عائدة إلى البيت. ولكنـــها لم تصـــل إلى البيت. يقولون في الإذاعة أنها اختُطِفت. ألـــيس هـــذا شنيعاً؟

بنية هذين التقريرين مختلفة تماماً. التقريـــر الأول غير شخصي Impersonal ويركّز على الوقائع، ويضع كل شيء في البداية. وقد كتبه الصحفي بطريقة تتـــيح للمحرر الرئيس أن يقتطع من نهايته، وحتى لو لم يكن لديه مجال سوى لجملة واحدة، فإن الخبر يبقى. العنوان المثير يخبرنا عن الحدث، حـــتى لـــو اكتفـــى القـــراء المتسرعون بإلقاء نظرة خاطفة على الصفحة. ولكـــن حاول فقط قراءة المقطع بصـــوت عـــالٍ. النـــاس لا يتحدثون هكذا.

والآن، قارن تقرير الصحفي عن الحدث مع المكالمة الهاتفية. أولاً، تأكدت جان من أن صديقتها تسمعها. ثم أعطتها نوعاً من التشويق من أجل تقوية الاستثارة. بعد أن شدّتَ انتباه مستمعتها، بدأت تروي لها القصة بعبارات سريعة ومفاجئة، حريصةً على أن تقدِّم لها معلومة واحدة فقط في وقت واحد. تبني القصة عبارة عبارة إلى أن تصل الذروة. لدى جان إحساس قوي بالدراما، وأنتجت العالم الصغير للحديث الإذاعي الناجح.

وبالمصادفة أيضاً، اتبعت جان أيضاً المقولة الصحفية: أخبرهم ماذا ستخبرهم، ثم أخبرهم، ثم أخبرهم أنك قد أخبرهم. الكتابة الناجحة للحديث (الخطاب Speech) تعني أكثر من مجرد نقل الملامح العادية للحديث في الحياة اليومية. إنها أيضاً مسألة الجمع بمنتهى العناية بين البنية المناسبة والاستخدام التخيلي للغة مع تأثير العفوية والتلقائية.

المناقشة المكتوبة Scripted Discuussion

في البدايات الأولى، كان المنتج يُحْضِر المتحدثين، ويسجل حديثهم، ثم يحذف منه الكثير من الكلمـــات الإضافية والمكررة والتلعثم والتأتأة. ثم يطلـــب مـــن الأشخاص أنفسهم أن يقرؤوا السيناريو الذي أعدَّه عن الحوار. طبعاً، الحديث العادي أغنى وأكثـــر عفويـــة وطبيعية، ولكن قد ينقصه الترتيب والتسلسل المنطقـــي والدقة في التعبير. ثم إن الناس العاديين عندما يطلـــب منهم أن يتحدثوا، يفعلون ذلـــك بعفويـــة وطبيعيـــة. ولكن، حين يُطلب منهم أن يقرؤوا نصاً، حتى ولـــو كان هذا النص هو كلامهم، يتعثـــرون، لأن عمليـــة القراءة هذه بحاجة إلى موهبة تمثيل. توقفتْ الإذاعـــات عن استخدام أسلوب الحوار المكتوب.

الحديث المكتوب Scripted Talks

يسجل الكاتب مادته بصوته ولهجته وكلماتـــه. الخصوصية والسمات المميزة مسألة أساسية.

المسألة الأساسية الأولى هي: الإذاعة تحوِّل كل شيء ليبدو وكأنه مجتمع سري. مجرد همسة أمام الميكرفون تؤدي إلى انهيار جبل.

والثانية الأكثر أهمية: إن ما يثير الاهتمام لدى غالبية المستمعين هو مشاركتهم المشاعر ووجهات النظر مع المذيع. يجب أن يتحدث المذيع وكأنه يتحدث بين أصدقائه الجديين، وليس وكأنه قد عُيِّنَ مؤخراً مديراً لمدرسة أطفال.

المذيع الجيد لا يقرأ أمام الميكرفون، بل يتحدث مع الميكرفون. وإذا ما أردتَ أن تكون مذيعاً ناجحاً، يجب أن تتعلم أن تقرأ كلماتك الخاصة، كما لو أنها قفزت للتو إلى ذهنك. وهكذا، استخدم الشريط المسجل كوسيلة لتسجيل مسودة حديثك. اكتب تماماً كما تتحدث، ثم حَرِّر ما كتبت، ورتبه. تجنب إغراء تكثيف الجمل، وتجنب المبالغة في ترتيب الجمل. اترك التكرارات والعبارات القصيرة المتقطعة والمتفاوتة الجودة. انتبه إلى التنقيط. التنقيط في الكتابة الإذاعية مختلف عنه في الصحيفة. يشبه التنقيط في الكتابة الإذاعية الإشارات الديناميكية في الموسيقى. قد تضطر

إلى استخدام الكثير من الفواصل لتحديـــد التعـــابير، وكذلك الحال بالنسبة للفاصل القصير (–).

سيكون حديثك موجهاً إلى برنامج إذاعي معين. ولهذا يجب أن تكتب بطول محدد في الذهن. الصـــفحة النظامية A4 (مع مسافة مضاعفة بين الأسطر) تحتاج قراءتها بصوت مسموع إلى دقيقتين، تقريباً بمعدل ١٤٠ كلمة في الدقيقة، وهذا يتوقف طبعاً على طبيعة المـــادة وعلى الطريقة التي تتحدث بهـــا. إذا كـــان حـــديثك طويلاً، حاول اختصاره عن طريق حـــذف عبـــارات وجمل كاملة، وليس عن طريق التكثيـــف باســـتخدام تعابير مختلفة. كذلك لا تعتقد أنك تستطيع اختصـــار الحديث من خلال الإسراع في قراءته. تذكّر أنك حين " تتحدث " بصوت مسموع من نص سوف تقرأ آلياً بطريقة أبطأ مما لو كنت تقرأ بصمت ولوحدك.

حدِّد الكلمات المملة، وابحث عن تعـــابير حيـــة لاستبدالها، وخاصة الكلمات التي تثير صوراً في ذهـــن المستمعين. تذكّر أنك ستجعل المســـتمعين يشـــمون ويحسون كما لو أنهم يرون. حافظ علـــى الإحســـاس

الشخصي حياً. ولا تقل: مصر حارة في الصيف. بل قل: كنت أتصبب عرقاً في صيف مصر.

صحفي بريطاني ينقل رسالة عن حاملة طائرات بريطانية أثناء حرب الفوكلاند، وبحكم الرقابة لا يستطيع ذكر عدد الطائرات التي تنطلق أو تعود. وهو يريد أن يتجنب في الوقت ذاته التعبير الروتيني: عادت جميع طائراتنا سالمة... أو لم نخسر أية طائرة. قال: لقد عددت الطائرات التي انطلقت والطائرات التي عادت... هذا الطابع الشخصي، يُمَكِّن المشاهد من أن يتصور نفسه واقفاً على سطح حاملة الطائرات إلى جانب الصحفي الإذاعي.

وإذا ما كنت بحاجة إلى تضمين الحديث وقائع وأرقام قد يكون من الصعب أن يدركها المستمع، حاول أن تضع هذه المعلومات بلغة قابلة للفهم. فمثلاً، بدلاً من تقديم مقاسات وأرقام استخدم تشابيه أو مقارنات ملموسة ومعروفة للتعريف بالأرقام والمساحات. قل عن مكان ما إن مساحته تبلغ مساحة ملعب التنس... عدد من الناس يكفي لملء استاد رياضي. أما إذا كانت الأرقام ضرورية، اطلب من

مستمعك إحضار ورقة وقلم... وفي نهاية الحديث أعد قراءة الأرقام ببطء، أو اذكر عنواناً يستطيع المستمعون الاتصال به للحصول على المعلومات التفصيلية.

تذكّر أن مستمعيك لا يستطيعون رؤية تعابير وجهك. لذلك يحرص الإذاعيون الناجحون على إتقان مهارة " ابتسامة في الصوت ". هذا بحاجة إلى تجربة. وفي غياب هذه الابتسامة الصوتية، يمكن أن تصبح المادة جافة بسبب خلوِّها من أية لمسة مرح أو فكاهة.

بعد أن تعدَّ نصك على هذا النحو الجيد، اطبعه، واترك مسافة مضاعفة بين الأسطر، واكتبه على وجه واحد من الورقة. كما يمكن أن تسجله على شريط. بعد الموافقة على النص، تذهب إلى الاستديو وتسجله، وربما تذيعه حياً.

القصص القصيرة

قد تريد أن تكتب قصة قصيرة للإذاعة. في هذه الحالة غالباً ما يعطى نصك هذا إلى شخص آخر لقراءته. طبعاً، إلا إذا كنت أنت ممثلاً محترفاً. الطول المعياري للقصة القصيرة الإذاعية هو ١٥ دقيقة، أي

٢٥٠٠ كلمة. المهم هنا هو إبداع الشخصيات التي يستطيع الممثل أن يعطيها الحياة أثناء تمثيله. قصص الشخص الأول (ضمير المتكلم)، التي تروى فيها القصص بواسطة راوٍ مُميِّز، هي غالباً ناجحة. ولكن يجب أن يكون اختيارُ المَمثل مناسباً. الممثل الجيد يحوِّل القصة الإذاعية القصيرة إلى مسرحية من صوت واحد.

بداية القصة مسألة حاسمة. خلال الدقائق الأولى يجب أن ينسجم المستمعون مع صوت الشخصية الأولى، ويقرروا المتابعة أو التوقف عن الاستماع. إنه لمن المهم على أية حال، أن تقدَّم المعلومة الحاسمة للاستمتاع ببقية القصة في الجملة الأولى. قدِّم للمستمعين شخصيات واقعية يمكن أن يعطيها الحياة قارئ جيد. وقدِّم نهاية منطقية للقصة.

الاستمرارية والتقديم

لكل إذاعة شخصيتها المتميزة، وغالباً ما يكون من الممكن أن تحدِّد اسم الإذاعة بمجرد سماعك الصوت، ودون أن تسمع أي ذكر لاسم المحطة. هذا لا يعني النمطية والجمود، بل المقاربات المتنوعة والأصوات

المتعددة، ولكن ضمن إطار الشخصية المتميزة. التقمص العاطفي مع الجمهور مسألة أساسية للإذاعة الناجحة وللمذيع الناجح.

استخدام الآنية... التسجيل والتحرير Using Actuality... The Recording and Editing

قد تعتقد أن مهمتك ككاتب إذاعي تقتصر ببساطة على تقديم النص (المخطوطة Script)، وتسجيل بعض المقابلات مع شخصيات مهمة، ثم يأخذ مادتك هذه فني مونتاج، ويحررها لتصبح جاهزة لتقدمها من الاستديو. انتهى الزمن الذي كان فيه ذلك صحيحاً. أصبحت الآن أجور هؤلاء الفنيين باهظة. سوف يكون موقفك أفضل لأن تُقْبَل أفكارك ونصوصك فيما لو كنت تعرف كيف تجري أنت بنفسك عمليات المونتاج اللازمة لها، حتى لو لم يكن بشكل نهائي. يتناول هذا الفصل التطورات التقنية التي أثّرت على الإذاعة عبر السنين، ثم يوضح لكَ كيف تقوم بعمليات المونتاج للشريط الذي قمتِ بتسجيله.

حصل تحوُّل نوعي في الإذاعة منذ اختراع آلة التسجيل المحمولة. كانت الطريقة الشائعة حتى العقد

الرابع من القرن العشرين للتسجيل تتم على أقراص ذات سرعة بطيئة. وكانت طاولة التسجيل ثقيلة، وتوضع في سيارة صالون خاصة، وتمدَّد منها الأسلاك الطويلة إلى المكان المحدَّد للتسجيل. وضعت هذه المعدات الثقيلة قيوداً على المكان الذي يمكن أن يتم التسجيل فيه. كما تطلَّبت أن يكون فريق التسجيل، الذي يتألف من سائق ومهندس صوت، في نفس حجم فريق التصوير، الأمر الذي فرض أن يتم التخطيط مسبقاً وبدقة لجلسات التسجيل.

كانت عملية التسجيل على أقراص بطيئة السرعة عملية معقدة. ولكن اختراع الشريط المغنط (Magnetic Tape) غيَّرَ ذلك كله. أصبح ممكناً للإذاعي أن يسجل في أي مكان أو زمان يريد. وهكذا بدأ عصر الوقائع الراهنة (Actuality)، أو المواد التي يتم إعدادها بدون نص مُعَد سلفاً. والآن وبعد انهيار استبداد النص وجلسات التسجيل الرسمية، أصبح الطريق مفتوحاً أمام طبقة جديدة من الإذاعيين الذين يتحدثون على الهواء مباشرة. الرجال والنساء الذين يخطئون ويتلعثمون، والذين يتحدثون بالعامية، وكانوا

يعانون من صعوبة القراءة بطلاقة للنصوص، قـد تمّ "
اكتشافهم "كمصدر جديد ومثير للاهتمـام للمـادة
الإذاعية. أصبح ممكناً، حتى للشريط الذي يحوي بعض
التأتأة أن تتم عملية تنظيفه والحصول على نتيجة فورية.
انتهي الزمن الذي كانت فيه عمليات المونتاج تقضـي
على الطابع الشخصي للمادة الإذاعية. ولكن المسجلة
أصبحت إضافة كبيرة للمنتج الإذاعي.

ولادة الباليه الإذاعي (القصيدة القصصية)
The Radio Ballad

أدرك المنتج البريطاني العامل في هيئـة الإذاعـة
البريطانية تشارلز باركر أهمية المسجلة، وانطلق يجمـع
تسجيلات لأحاديث رجال ونساء يتحـدثون عـن
أعمالهم وتجاربهم وحياتهم. وقد أدهشته الحيوية الطبيعية
لهذا النوع من الحديث، وكيف أنه من المستحيل إعادة
خلقه في الإستديو بواسطة الممـثلين. كـان بـاركر
صاحب فكرة رواية قصة درامية بالكامل عبر كلمات
الناس الحقيقيين الذين حدثت معهم هذه القصة، وذلك
بدون استخدام أي راوٍ أو قاص، بـل فقـط تحريـر

الأصوات الحقيقية أثناء عملية المونتاج، وتقويتها من خلال الموسيقى. استخدم شاعراً شعبياً وموسيقياً، وكانت النتيجة ولادة فن الباليه الإذاعية.

والنصيحة التي قدَّمها باركر للإذاعيين الشبان:

" إن أهم شيء بالنسبة للإذاعي هو أن يتعلم كيف يستمع. ومن حسن الحظ أن لديه آلة تشكِّل دليلاً دائماً وصديقاً دائماً لمساعدته ليتعلم كيف يستمع، وهذه الآلة هي المسجلة. أود القول، انطلق، كما فعلنا، ومعك مسجلتك، وابدأ مفترضاً أنك لا تعرف شيئاً، ولكن هناك، في العالم الخارجي الواسع أناس يعرفون كل شيء إذا ما كنت مستعداً للاستماع إليهم. وإذا كنت متواضعاً لتسجل أحاديث سائقين وخادمات وعمال بناء، أو أي شخص مستعد للحديث، فإنك سوف تحصل على شيء عظيم. أولاً، سيخبرك الناس الأمور التي يعتقدون أنك تريد أن تستمع إليها، وبعد ذلك سيتحدثون حول كل ما لديهم. ولكن سيأتي الوقت الذي يشعرون فيه بالتعب من فعلِ ذلك. نتيجة ذلك كله ستكون بالتأكيد شيئاً مهماً جداً وجميلاً جداً. ". توفي باركر شاباً، ولكن

أعماله ما زالت نقطة علاّم للاعتراف بالقيمة الشعرية للحديث الشعبي.

معدات التسجيل

يمتلك الآن كل شخص مسجلة صغيرة (كاسيت)، وهي غالباً صغيرة وخفيفة، ويمكن وضعها في الجيب. ولكن، رغم ذلك، ما زالت المسجلة التي تستخدم الشريط المفتوح مسألة ضرورية للإذاعي المحترف. يعمل الشريط وفق أربع سرعات مختلفة: ١٥ - ٧،٥ - ٣،٧٥ - ١،٩ إنش في الثانية. كلما زادت سرعة الشريط كلما تحسنت نوعية التسجيل والإعادة. تميل الإذاعات الضخمة إلى استخدام سرعة ال ١٥ إنشاً في الثانية للمواد الموسيقية للاستجابة لمتطلبات الترددات المتنوعة، وسرعة ٧،٥ للأحاديث العادية، لأن الأحاديث التي تسجل بهذه السرعة يمكن تحريرها (إجراء عملية المونتاج لها) بسهولة.

الدراما على الهواء مباشرة

تقدِّم الإذاعات العالمية مسرحيات إذاعية كاملة. وتحظى هذه المسرحيات بجمهور واسع. وثمة كتاب

مسرحيون يكتبون مسرحيات خاصة بالإذاعة. وبالرغم من أن تكاليف إنتاج المسرحية الإذاعية أقل كثيراً من المسرحية التلفزيونية ، فإنها أكثر من نفقات البرامج الإذاعية الأخرى. ولكن الضغوط التجارية للتركيز على البرامج الموسيقية وعروض الحديث (Chat Show) أخذت تفوق مكانة المسرحية الإذاعية وربما تستبعدها نهائياً. المحطات الإذاعية المحلية ما زالت تصر على تقديم المسرحيات.

البناء الدرامي

ما هي شروط كتابة المسرحية الإذاعية؟

نوضِّح أولاً الشروط التي يجب توافرها في مختلف أنواع المسرحيات، ثم نعود للحديث عن الشروط الخاصة بالمسرحية الإذاعية. العناصر الكلاسيكية الأساسية التي لا يمكن أن توجد مسرحية بدونها هي: الصراع الأولي، وتصاعد التوتر، والذروة، والحل. تتألف المسرحية من مشاهد متسلسلة، تعتبر بمثابة السفوح بالنسبة للجبل. وكما أن السفوح ترتفع وتنخفض، فإن كل سفح يرتفع أكثر من سابقه،

وهكذا حتى الوصول إلى القمة. وهكذا يجب أن يكون كل مشهد صورة مصغَّرة عن مجمل العمل، بحيث يمتلك توتراً داخلياً خاصاً به، وذروة، وحلاً. ورغم أن الكتابة الأولى للمسرحية قد لا تحقق ذلك تماماً، فإن المراجعة على أساس هذه البنية سوف تبرز الصراع الدرامي.

الموضوع والحبكة

وبموجب هذه البنية الأساسية، تتطلب المسرحية أن يكون لها حبكة (عقدة Plot)، وشخصيات وموضوعاً. الحبكة هي تتابع الأحداث التي تقع في سياق الحدث. والشخصيات هي الناس الذين تجري معهم الأحداث. والموضوع (Theme)، يشكّل ركناً أساسياً لذلك كله، وهو حول أي شيء تدور المسرحية حقيقةً. دعنا نفترض أن مسرحيتنا تنقل قصة رجل يصعد جبلاً. بُنيت الحبكة من أجل أن تجعل هذا الشخص يواجه مصاعب ومخاطر متنوعة ومختلفة، ويجب التغلب عليها. ويتطلب منه ذلك أن يقيم اتصالات مع شخصيات أخرى تتفاعل معه. ولكن القصة نفسها يمكن أن تستخدم لتطوير عدد مختلف من

المواضيع: صراع الإنسان ضد الطبيعة، والاكتشاف الذاتي من خلال مواجهة الخطر، والروح الإنسانية التي لا تقهر، وطبيعة الطموح... وهكذا. الموضوع هو مبرر وجود المسرحية، وهو النبض الداخلي الذي يدق كالقلب من خلال الفعل، ويعطيه أهمية.

والآن، دعنا نناقش القيود التي تفرضها طبيعة الإذاعة والحريات التي توفرها. أولاً، وربما الأهم، هو أن الجمهور لا يستطيع أن يرى.

الكاتب الإذاعي البريطاني ريتشارد هوفر، الذي كتب أول مسرحية إذاعية بريطانية " الخطر " عام ١٩٢٤، تغلّبَ على نقطة الضعف هذه بأن وضع شخصياته تماماً في نفس موقع جمهوره. دارت أحداث المسرحية في منجم فحم. أول جملة في المسرحية كانت: " ما الذي يحدث؟ لقد انطفأت جميع الأنوار ". مباشرة، يستطيع المستمعون أن يتصوروا مجموعة صغيرة من العمال تواجه كابوس الوقوع في حفرة مظلمة تحت الأرض.

لا يستطيع الكاتب الإذاعي الاعتماد على المصادر المرئية والإنارة والملابس من أجل أن يعزِّز

رسالته. جميع المعطيات البصرية التي يمتلكها المسرح غير متوفرة هنا. يستخدم الكاتب المسرحي الإذاعي كلمات ومؤثرات صوتية مناسبة من أجل أن يخلق جواً في ذهن المستمع. هذا هو المسرح الذهني، حيث يستطيع الكاتب أن يحرك شخصياته بسرعة قروناً إلى الوراء أو إلى المستقبل. يمكن أن يحدِّد المشهد الأول في طائرة، والمشهد الثاني في أعماق المحيط. وإذا ما أراد أن يرسل بطله إلى القطب الجنوبي يمكننا أن نكون معه في كل خطوة على الطريق. هذه حرية حقيقية.

بل وأكثر من ذلك. إذ وبالرغم من أن الشخصيات في المسرحية الإذاعية يجب أن تستخدم لغة إنسانية، فليس من الضروري أن تكون كائنات بشرية. يمكن للحيوانات والنباتات والأشياء غير الحية أن توضِّح الحياة وأن تقوم بدور فاعل في توزيع الأدوار. تعتمد الإذاعة كثيراً على الخيال (Fantasy).

استخدمَ هذه الخاصية الإذاعية على نحو أمثل الكاتب البريطاني ج. بروك في مسرحيته " الإقلاع عن التدخين ". الموضوع هو الجهود التي يبذلها رجل واحد من أجل الإقلاع عن التدخين. يتضمن العرض الأدوار

المختلفة التي تقوم بها جميع أعضاء جسم هذا الشخص، بما في ذلك الأذنان والأنف والفم والذراعان والساقان والأصابع والذهن والإرادة والوعي...

هذا هو المشهد الأول

(صمت أصوات من مختلف أعضاء الجسم)

- الأذن اليمنى: من الأذن اليمنى إلى الدماغ، من الأذن اليمنى إلى الدماغ...
- الأذن اليسرى: (بشكل متداخل وفي الوقت نفسه)من الأذن اليسرى إلى الدماغ، من الأذن اليسرى إلى الدماغ.
- الأذن اليمنى: اترك ذلك... أنا أول من سمعه.
- - الأذن اليسرى: أنا أقوم بعملي فقط. عندما أسمع شيئاً ما، أبلِّغه للدماغ. من الأذن اليسرى إلى الدماغ، من الأذن اليسرى إلى الدماغ.
- - الأذن اليمنى: (تداخل) من الأذن اليمنى إلى الدماغ، من الأذن اليمنى إلى الدماغ...

(أصوات قوية تصدر عن مختلف أعضاء الجسم)

-الأمعاء: اخرسي أيتها الآذان... عـــودي إلى النوم، وضعي بعض القطن في فتحاتك...

- الدماغ: (يستيقظ) أم...آه... أم...؟

- الأذنان: ساعة المنبه، إلى الدماغ... ساعة المنبه ترن... حان وقت الاستيقاظ.

(صوت المنبه يرن ويصل إلى الدماغ من خلال الأذنين)

- الدماغ: يا عزيزتي

- - الذراع اليمنى: إلى الدماغ، هنا الـــذراع اليمنى... كالمعتاد؟

- الدماغ: نعم من فضلك.

- الذراع اليمنى: تمتد الآن (صوت امتداد). حسناً.

وهكذا تستمر المسرحية عبر حوار مع مختلـــف الأعضاء التي تشكّل جسم ذلـــك الرجـــل، ويـــزداد الصراع بين دماغه وإرادته ووعيه. هـــذه خصـــائص أصيلة وهامة في الإذاعة، وقد يكـــون مـــن الصـــعب وجودها في أية وسيلة أخرى.

الحوار وخلق الشخصيات Dialogue and Characterization

الحوار هو المسألة الأساسية في المسرحية الإذاعية. يجب أن يلعب الحوار دوراً هاماً في الإذاعة أكثر من أية وسيلة أخرى. يجب على الحوار أن يبني الحبكة، وأن يصوِّر الشخصيات، ويحدِّد مواقعها في الزمان والمكان، ويوفر ما يساعد الإخراج على رسم المشاهد. كما يجب على الحوار أن يُدْعَم بالموسيقى والمؤثرات الصوتية. ولكن الموسيقى والمؤثرات الصوتية لا يمكن أن تحرِّر الحوار من مسئولياته. إنها تستطيع فقط أن تساعده.

يجب أن تمتلك كل شخصية هوية خاصة متميزة. ويمكن تحقيق بعض ذلك من خلال مهارة المخرج في عملية توزيع الأدوار. ولكن أساس ذلك يجب أن يضعه الكاتب المسرحي. إن المشهد الذي يدعو إلى يصوِّر حواراً بين أربع نساء متوسطات العمر ومن الطبقة الوسطى، يجب أن يُمَثَّلَ بمهارة بحيث يكون المستمع قادراً على أن يعرف مَن يقول ماذا. ومن خلال مشاهد يقوم فيها رجل بالحديث مع امرأة، أو أجنبي

مع بريطاني، أو طفل مع راشد، مع عدم السماح لعدة أشخاص بالاشتراك في الحديث في وقت واحد، يستطيع الكاتب أن يسهِّل مهمة المستمع في التعرُّف على الشخصيات وتمييزها.

تأكد أن الشخصيات تتحدث بشكل مترابط ومتماسك طوال المسرحية. التمرين المفيد لتحقيق ذلك هو أن تقرأ بصوت مرتفع جميع الأسطر المتعلقة بهذه الشخصيات في المسرحية.

وبالرغم من أن الإذاعة، كما نعرف، وسيلة حميمية، فإنه لا يكفي أن يقلِّد الحوار الإسهاب المعتاد في الحوارات العادية. الحوار الدرامي المؤثِّر هو عبارة عن حديث يومي تمت عملية غليه وتصفيته، ومن ثم تركيزه على الأساسي والجوهري، بحيث يكون ثمة سبب معقول لوجود كل كلمة في مكانها، ليسهم في تصوير شخصية أو تطوير حبكة أو خلق جو أو إعطاء إحساس أو تحديد موقع. ولا تهمل القوة الكامنة للمونولوج (مناجاة المرء لنفسه على المسرح- Monologue). تكتسب المونولوجات التي استخدمها شيكسبير قوة جديدة وأهمية خاصة عندما نسمعها

تنطق برقة كما لو أننا في الحقيقة نسترق السمع على أفكار هملت أكثر من كوننا نتلقاها مسموعة من على مقدمة المسرح من أجل أن تصل إلى أبعد نقطة في الصالة. ثمة مسرحيات إذاعية ناجحة تستخدم صوتاً واحداً فقط.

اللغة القوية

ثمة شرائح واسعة من جمهور المستمعين تتضايق جدياً من نوعية اللغة ومستوى الألفاظ المستخدمة في كثير من المشاهد المسرحية الإذاعية. وهذا ما يجعل من الصعب على الكاتب أن يقدِّم حواراً مقنعاً تستخدمه الشخصيات في حياتها اليومية العادية. المشكلة هي أن اللغة القوية غير مقبولة كتداول عادي على الهواء. إنه لمن الممكن تماماً أن تخلق مشاهد العنف والجنس والفجور بدون استخدام حتى كلمة واحدة كريهة. وهذا اختبار لمقدرة الكاتب. وفي النهاية، فإنه لمن المؤكد أن الاستخدام المتكرر للغة السيئة يضعف من قوة تأثيرها.

يمكن أحياناً أن يكون الاختيار المتعمد لاستخدام كلمة مثيرة للإشمئزاز في موقف خـــاص قـــد يكـــون دراميا.

العامية واللهجات الخاصة (Dialect)

الشخصيات التي تتحدث بالعامية يمكن أن تكون مفيدة كنقيض للأصوات الأخرى (شريطة ألاَّ تكون المسرحية كلها مكتوبة بالعامية !)، ولكـــن انتبـــه إلى طريقة كتابة الأسطر الخاصة بهذه الشخصيات. يجـــب أن يحاول الكاتب الاستفادة من الأمثـــال والتعـــابير الطبيعية، وطرق النطق المختلفة من أجل الإشـــارة إلى هوية الشخصية أو منشأها أو مستواها. وفي هذه الحالة يجب أن يختار المخرج الممثل الذي يجيد تقليـــد هـــذه اللهجة، ويترك ما بعد ذلك للممثل. الممثلون يترعجون عادة من كثرة تعليمات الكاتب والمخرج في مثل هذه الحالات، لأنها تحدُّ من إبداعهم ومقدرتهم على تصوير الشخصية. كذلك لا يجب أن ينسى الممثلون وضـــع أسطر تحت بعض الكلمات المطلوب إبرازها. يجب أن تُكتب الجمل بطريقة يكون فيها المعنى المطلوب واضحاً بدون الحاجة إلى وضع خط تحت بعض الكلمـــات.

يمكننا أثناء التمثيل تطوير تفاسير مختلفة وتغيير نقـــاط التشديد والإبراز.

حركة الشخصيات في الزمان والمكان

الآن إلى تحديد موقع الحدث- الفعل. لا يوجـــد في المسرحية الإذاعية برنامج مطبوع يمكن فيه إعـــلام الجمهور بشكل موجز " مشهد -١- غرفة معيشـــة بيرت... مشهد -٢- صبيحة اليوم التالي في مكتـــب بيرت... الخ ". يجب تحديد موقع الحدث ومرور الزمن من خلال الحوار. تطوَّرَ تقليـــدٌ مفيـــدٌ في اســـتخدام التلاشي (Fades)، أي جعل الصوت يختفي تدريجياً أو يضعف تدريجياً (Fade Out)، يلي ذلك جعـــل الصوت يقوى تدريجياً (Fade In)، بحيـــث يفهـــم الجمهور بسهولة على أنه إشارة إلى مرور الوقت أو إلى تبدُّل المكان. هذه التطورات يجب إبرازها في الحوار.

مثـــال

- بيرت: حسناً، إذن سوف نتقابل غداً صباحاً على الساعة السادسة والنصف على رصيف الزوارق. لا تتأخر في النوم.

- توم: (يبتعد) سأكون في انتظارك هناك. لا تقلق أبداً.
- بيرت: (منادياً توم) تأكد أنك ستكون في الوقت المحدد (تلاشي Fade In).

(ظهور تدريجي Fade Up لصـوت خـارجي. صوت الأمواج)

- بيرت: مرحبا توم. لقد فعلتها. هذا يدهشني.
- - توم: (يقترب، ويتثاءب) بذلت جهـداً للمجيء في مثل هذا الوقت المبكِّر. يبدو أن النهر مرتفع هذا الصباح.

لاحظ أننا لم نكن بحاجة إلى أن نسمع صـوت باب يفتح ويغلق في بداية المشهد الأول عندما غـادر توم. كما أننا لم نكن بحاجة بالتأكيد إلى صوت وقـع أقدام. صوت وقع الأقدام نادراً ما يكـون ضـرورياً، وحتى حين يكون مطلوباً لإعطاء تأثير خاص، ولكـن غالباً ما يكون من الصعب جعلها تبدو مقنعة. يجب أن تتم على سطح صحيح، ومن المنظور المناسـب مـع أصوات الممثلين، كما تحتاج إلى أن تُمثَّل في الإستديو. وبالرغم من أن تسجيلات وقع الأقدام يمكن أن تكون

متوفرة، فإنها نادراً ما تبدو حقيقية، وقد يحتاج تنفيذها إلى وقت طويل. لا تستخدمها ما لم تكن بالغة الأهمية.

المؤثرات... المنظور... الأصوات

يجب أن تستخدم المؤثرات الصوتية من أجل خلق جو أكثر من مجرد وسيلة لتقديم معلومة. أفضل المؤثرات هي الأصوات الواضحة التي يمكن تمييزها والتعرُّف عليها بسهولة. (صوت النورس، وصوت بوق السفينة، وصوت طائر الوقواق، وصوت هديل الحمام، وصوت نعيب البوم، وصوت بندول الساعة)، جميع هذه الأصوات تخلق جواً معيناً. الأصوات الصاخبة مثل حركة المرور وقرقعة القطار واضطرام النار، لا يتم التعرُّف عليها بسرعة وسهولة، وهي أقل تأثيراً.

يمكن نقل مقدار مدهش من المعلومات عن طريق استخدام المنظور والأصوات. يمكن تحقيق المداخل والمخارج من خلال توجيه الشخصية لتقترب أو لتبتعد عن الميكرفون. والممثلون الإذاعيون بارعون في استخدام هذه الأساليب. تبدو الأصوات في غرفة

بعض المشاهد. ولذلك يجب على كاتب النص أن يحدِّد المكـــان الخـــاص لتسجيل كل مشهد، دون أية حاجة لتقديم إيضاح بصري.

أدى الـــتطور الحاصـــل في التســـجيل المجسَّـــم (اســـتيريو فونيك Stereophonic) إلى إمكانية تقديم صـــور صـــوتية شديدة الواقعية للحدث في المسرحية، بحيـــث يمكن سماع الشخصيات تتحرك تقريباً كما لو أنهـــا على خشبة المسرح. وكي تتم الاستفادة الكاملة مـــن تأثير الاستيريو، يجب على المستمع أن يجلس في المكـــان المناســـب بالنسبة لمضخمات الصوت، أو أن يسمع من خلال سماعات الرأس. طبعاً معظم المستمعين لا يفعلون ذلك، وبالتالي فإن الاستقبال عادة ما يكون وفـــق مســـتويات أقل من تلك التي حققها الاستيريو. ولهذا على الكاتب ألاَّ يعتمد على إمكانيات الاستيريو لنقل المعلومة. يجب أن تكون المسرحية قابلة للفهم وفق مستويات تقنية أقل دقة ومستوى.

الموسيقى

الموسيقى مولّد قوي للجو والمزاج، ويمكن تقديمها بطرق مختلفة. وحين تكون إحدى الشخصيات موسيقياً، فإن الموسيقى التي يعزفها تشكّل جزءاً لا يتجزأ من الحديث. كما يمكن بالطبع استخدام مقطع منها للإشارة إلى ظهور شبح أو إلى انتعاش الذاكرة. كما أن الموبسيقى يمكن أن تعطي المستمع إشارة إلى نوع القصة التي ستقدَّم إليه. هل هي رومانسية أو ساخرة أو جدية أو خفيفة.

يشكّل اختيار الموسيقى جزءاً من عمل المنتج، ولكن باستطاعة الكاتب تقديم اقتراحات إذا ما رغب في ذلك. من الصعب في الغالب، إيجاد مقطع موسيقي بالطول المناسب والدرجة المحددة، في الأعمال الموسيقية الجاهزة، وقد تكون الموسيقى الإلكترونية أفضل الخيارات الممكنة. في مطلع القرن العشرين بدأت مجموعة من مهندسي الاستديو والموسيقيين في هيئة الإذاعة البريطانية تجربة لتصنيع مختلف أنواع الأصوات غير المألوفة. وأسفرت جهودهم عن تأسيس ورشة خاصة للأصوات الإذاعية. يعمل فيها مؤلفون موسيقيون ومهندسون إلكترونيون ومنتجون إذاعيون

وتلفزيونيون، وهي قادرة الآن على توفير أنواع الموسيقى والمؤثرات الصوتية التي يحتاجها المنتجون الإذاعيون والتلفزيونيون. ولهذا فإن الهيئة تمتلك مكتبة غنية من الأصوات والموسيقى الإلكترونية المؤلفة خصيصاً والتي تستجيب لمختلف طلبات المنتجين والمخرجين واحتياجاتهم.

العناوين والإيجازات

لنفترض أن فكرة مسرحية إذاعية قد برزت في ذهنك. سوف تفكّر ملياً بموضوعها الرئيس لبعض الوقت، ثم تستطيع بعد ذلك أن تسمع الشخصيات وقد بدأت تتحدث. فكّر بالعنوان، حتى لو كان عنواناً إجرائياً مؤقتاً. هذا من شأنه أن يوضح الموضوع. اكتب ملخصاً، مجرد خطوط عامة للحبكة، حتى ولو صفحة واحدة. اكتب قائمة بالشخصيات الأساسية وأسمائها، وضع مخططاً موجزاً لكل شخصية. ثمة حاجة إلى كمية أكبر من المعلومات المتعلقة بالشخصيات التي سجلتها. مسرحيتك سوف تجري في نقطة معينة في حياة هذه الشخصيات، وسوف تحتاج أن تتعرف على هذه الشخصيات بشكل كامل إلى الدرجة التي تستطيع

صفحة واحدة. اكتب قائمة بالشخصيات الأساسية وأسمائها، وضع مخططاً موجزاً لكل شخصية. ثمة حاجة إلى كمية أكبر من المعلومات المتعلقة بالشخصيات التي سجلتها. مسرحيتك سوف تجري في نقطة معينة في حياة هذه الشخصيات، وسوف تحتاج أن تتعرف على هذه الشخصيات بشكل كامل إلى الدرجة التي تستطيع فيها أن تتصور كيف ستتصرف وتتحدث في أي ظرف من الظروف. المواقف التي ستضع فيها الشخصيات هي التي سوف تخلق الدراما.

وأنت تتقدم في الكتابة الفعلية، سوف تجد نفسك تعود إلى الملخصات والخطوط العامة التي رسمتها للشخصيات والتي وضعتها منذ البداية. قد ترغب في تعديل هذه الخطوط خاصة وأن المسرحية تبدأ بأن تمتلك حياتها الخاصة، ولكن، ومع ذلك، سوف تساعدك ملاحظاتك الأولية على أن تبقى متماسكاً، وعلى أن تنتج شيئاً مبنياً على أساس قوي.

تصدر هيئة الإذاعة البريطانية كراساً مفيداً يوضح لك، من بين أشياء كثيرة، كيف تضع مخططاً لمسرحيتك. والمهم في ذلك كله أن تميِّز بشكل واضح

بين كلمات تُكتب لتُنطق وتُلفظ أثناء الحوار وبين التعليمات المتعلقة بالمؤثرات الصوتية والإخراج. اترك هوامش عريضة في الصفحة ومسافة مضاعفة بين الأسطر، واكتب على وجه واحد من الورقة.

النهاية الصحيحة

ضع في ذهنك أن المسرحية يجب أن تُفْهَم (تُتَصَوَّر) ليس فقط كمجرد حكاية تروى؛ هذه وظيفة القصة القصيرة والرواية. يجب أن تكون المسرحية تجربة مشتركة بين الشخصيات والجمهور. يجب أن يعيش المستمع الأحداث التي يجري تصويرها، وأن يشارك في المشاعر والدوافع التي تعبر عنها الشخصيات. ويجب أن يكون قادراً على أن يجد نفسه على الأقل في واحدة من هذه الشخصيات، وأن يشعر أنه مهتم ومعني بنتيجة الأحداث. وفي النهاية، يجب أن يُترك بإحساس من " الصحة "، سواء أكانت النتيجة سعيدة أم حزينة. يجب ألاَّ يشعر الجمهور بأنه قد خُدِعَ. يجب أن ترتب النهاية الأعمال غير المنتهية التي تُرِكَت معلَّقة في الحبكة، وأن تعيدنا من التوترات القوية للتجربة الدرامية إلى مستوى الحياة اليومية.

يستطيع المرء بالطبع أن يوازي التجربة الذهنية للاستماع إلى المسرحية مع التجربة الفيزيولوجية لعمل فيزيولوجي متعب ينتهي بفترة قصيرة من الاسترخاء، ولكنه يخلّف وراءه إحساساً بالتوازن والتوافق والسعادة. ربما هذا بالضبط ما كان في ذهن أرسطو عندما كتب عن " تطهير العواطف من خلال الفن ". وقد عبَّرَ جان لوي بار في كتابه " أفكار حول المسرح " عن ذلك بقوله: " إن ما نشاهده على المسرح هو في الواقع عبارة عن تصفيات حسابات. يجب أن يصدر حكم عن جميع الحقوق المتصارعة والمتناقضة. ويجب أن يكون هذا الحكم عادلاً. ولن يشعر المشاهد بالراحة إلا إذا كان هذا الحكم عادلاً ليس بالنسبة للأفراد المشاركين في الصراع بل بالنسبة للحياة بالمعنى الكوني للعالم... تأكد دائماً أن الروح الكونية قد تم احترامها في المسرحية. وإذا لم يتحقق ذلك: احذر مزاج الجمهور.".

فيما يلي القائمة التي تستخدمها وحدة قراءة النصوص المسرحية في هيئة الإذاعة البريطانية قبل أن توصي بإنتاج مسرحية إذاعية:

١- لماذا استمتعت بالمسرحية؟

٢- هل كانت قصة جيدة؟

٣- هل الشخصيات جيدة بـــنفس جـــودة القصة؟

٤- هل هي صالحة للاستخدام إذاعياً؟

٥- هل بدايتها جيدة بصورة مرضية؟

المسلسلات الإذاعية Serials and Soap-Operas

الكتابة ضمن فريـــق

هناك فرق بين المسرحية المتسلسلة Serial Play وبين المسلسل الإذاعي. المسرحية الإذاعية المتسلســـلة مكتملة بذاتها، حتى لـــو تمّ تقطيعهـــا إلى حلقـــات متسلسلة. فقد تكون قصة أصلية، أو مسرحية لرواية. ولكن سوف يكون لها بداية ووســـط ونهايـــة. أمـــا المسلسل الإذاعي Soap-Opera – أوبرا الصابون)، المستخدم للدلالة على هذا الشكل من الدراما قد ولِدَ

في الولايات المتحدة الأمريكية، لأنـــه كـــان شـــائعاً كوسيلة لترويج مبيعات مساحيق الصابون.

يكتب المسرحية المسلسلة في الغالـــب كاتـــب واحد، في حين أن المسلسل الإذاعي قد يكتبه فريق من الكتاب. من المرجح أن يكون مسلســـل " الرمـــاة "، الذي تقدمه هيئة الإذاعة البريطانيـــة ســـتة أيـــام في الأسبوع منذ عام ١٩٥١، هو أفضل مسلسل إذاعـــي في العالم. هذا المسلسل عبارة عن القصة اليومية لمجتمع ريفي، تصوَّرها جود فري باسيلي، الذي كان في ذلك الوقت منتج البرامج الريفية في هيئة الإذاعة البريطانية. أراد باسيلي أن يبتكر برنامجاً يستمتع بالاستماع إليـــه المزارعون وعائلاتهم، ويتضمن في الوقت ذاتـــه قـــدراً معيناً من المعلومات الدقيقة المتعلقة بالتفكير الراهن في العالم الزراعي. ولكن، ومع مرور الســـنوات، تحـــوَّل التركيز من المعلومات إلى الترفيه، ولكن بقي البرنامج يقدِّم نصائح زراعية، كما بقي قريباً قدر الإمكان من الحياة اليومية للمزارعين. حين بدأ بثه، لم يكن أحـــد يحلم بالجماهيرية التي حققها.

جداول المواعيد

كتابة نصوص مسلسل إذاعي تعني الإسهام في عملية دقيقة ومحكمة التنسيق. يستدعي بث حلقة يومية على الهواء مباشرة خطة إنتاجية مختلفة بعض الشيء عن الطريقة التي يفضِّل استخدامها العديد من المبدعين. إذ يجب أن يكون النص وفق الطول المحدد بدقة، ومحبوكاً بشكل جيد، ومدروساً بعناية، وشخصياته مرسومة ببراعة، وأن يُكْتَب في الوقت المحدد، ويقدَّم في الوقت المحدد. النص الذي يقدَّم في وقت متأخر، أو النص الذي يحتاج إلى إعادة كتابة، سوف يؤدي إلى إيقاف سير الحركة بشكل كامل. وبهذا، ليس عملياً أن تقدِّم مسلسلاً يومياً على الهواء مباشرة معتمداً على كاتب واحد، بالرغم من أن بالإمكان إنجاز ذلك خلال فترات قصيرة. لذلك من المألوف الاعتماد على فريق من الكتاب الذين يُعْطَون فترة أسبوع واحد لكتابة الحلقة.

الحبكة

يتلقَى الكتاب نسخاً من الخطوط الأخيرة للقصة، ويُطْلَب منهم تقديم تصورات حول إمكانية تطوير هذه

الحبكات. كما يُطلب منهم حضور الاجتماع حاملين معهم أفكارهم الخاصة. يُحْضِرون ذلك كله إلى الاجتماع المخصص لمناقشة النصوص، ويسهمون في النقاش الذي يُعتبر أهم جانب إبداعي في عملية صنع المسلسل الإذاعي. تتطور الخطوط العامة للقصة من خلال النقاش. ويقدِّم الكتاب أفكارهم في هذا الاجتماع. تتشكَّل خلال هذه الاجتماعات والنقاشات عقلية الفريق، ويصبح كل مكتب عضواً في هذا الفريق.

على كاتب كل حلقة أن يبني حلقته على أساس الحلقة السابقة، وأن يأخذ بعين الاعتبار أن حلقته سوف تكون أساساً تبنى عليه حلقة لاحقة. سوف تقدَّم لك مجموعة من الشخصيات التي يجب أن تتصورها وتطورها. هذه الشخصيات موجودة في المسلسل منذ البداية. يجب أن تتعرف عليها، وتعرف خلفيتها، ومراحل تطورها.

البنية

تستمر كل حلقة من حلقات مسلسل " الرماة " السابق ذكره ١٥ دقيقة، وهذا يعني عملياً القراءة

بصوت عالٍ لمدة ١٣ دقيقة. وتتألف كل حلقة من خمسة مشاهد وسبع شخصيات على الأكثر. الحبكة هي أهم شرط في هذه العملية. يتم تحديد خطوط الحبكة في اجتماعات المناقشة، كما يتم تحديد أنواعها: خيوط رومانسية وأخرى ترفيهية وثالثة زراعية... وهكذا. ويحرص الكتاب على هذه الخطوط وتطويرها على ورقة، وذلك من أجل ضمان تطوير القصة في السياق المطلوب. المهم دائماً بالنسبة للمنتج أن تكون الأفكار ونقاط الذروة في تطور الأحداث في أماكنها الصحيحة.

تحتاج كل حلقة إلى أن تكون متنوعة. يجب أن يسأل كاتب الحلقة نفسه: هل يوجد تنوع في الأصوات؟ مشهد في مكان مغلق، يجب أن يليه موقف في موقع خارجي. كما أن محادثة بطيئة لشخصيات متقدمة في السن يمكن أن يتبعها مشهد صاخب لشخصيات أقل سناً. كما أن مشهداً عاطفياً قد يحتاج إلى مشهد فكاهي يليه، وذلك لجذب اهتمام المستمعين مرة أخرى. يجب أن يزداد كثافة كل مشهد عند نهايته.

بنية النص هي أصعب وأطول قسم في عملية كتابة الحلقة. وتتم غالباً بالتنسيق مع المخرج والمنتج. وأهم نقطة في هذه العملية هي تحقيق التوازن بين الفعل ورد الفعل. ما مقدار الأشياء التي يجب أن تحدث في المشهد، وكيف يجب نقل ما يحدث من خلال الشخصيات، وما هو الجو المطلوب خلقه؟ الدليل المفيد لذلك هو: يجب أن يتضمن كل مشهد جزءاً واحداً على الأقل من أجزاء تطور الحبكة. وهذا يعني أن المستمعين الذين يريدون الحبكة فقط يتعرفون عليها من خلال كل مشهد.

مسلسل " الرماة " له جوه الخاص. إنه يعكس إيقاع الحياة ضمن جماعة ريفية صغيرة. أما لو كنت تكتب مسلسلاً حول المغامرات فإن إيقاعه يجب أن يكون أكثر سرعة. وقد يكون من المناسب أن تتضمن كل حلقة ثلاث نقاط ذروة. يجب أن تتكامل الدقائق القليلة الأولى مع الموقف الذي حصل في نهاية الحلقة السابقة، وأن تُبنى بسرعة لتصل إلى استنتاجها. وبعد ذلك يمكن السماح بقدر من الاسترخاء للتمهيد إلى موقف آخر يتم تقديمه وتطويره، بحيث يؤدي إلى

موقف جديد يولد توتراً ويتصاعد إلى ذروة الإثـــارة حتى نهاية الحلقة. وهذا الموقف المتوتر سوف يوجـــد حله في بداية الحلقة التالية، وهكذا.

مسلسل " المواطنون " ليس موضوعه المغـــامرات ولا الحياة الريفية، بل يصوِّر حيـــاة شـــبان يشـــقون طريقهم في الحياة. وهكذا فإن الجو هنا يجب أن يكون مختلفاً عن المسلسلين السابقين. خمسة رجال ونســـاء تعرفوا على بعضهم البعض منذ أن كانوا تلامـــذة في المدرسة، يسكنون في منزل في إحدى ضواحي لنـــدن، وهم ينحدرون من أسر مختلفة. يركِّز المسلسل علـــى هذه الشخصيات الرئيسية، ويتابعها في حياتها العملية، ومن وقت لآخر يعود إلى سيرة عائلاتها.

الأعمال التخيُّلية (المنوعات Features)

والوثائقية (التحقيقات Documentaries)

تعتقد آسا بريغر، مؤرخة الإذاعة البريطانيـــة، أن التطور الرائد للمنوعات الإذاعية يمثل أعظـــم إســـهام قدَّمته هيئة الإذاعة البريطانية للفن الإذاعـــي. وحـــتى خمسينيات القرن العشرين كانت تشكِّل المنوعات دائرة مستقلة في هيئة الإذاعة البريطانية. أما الآن فهي قســـم تابع لدائرة الدراما.

ما الذي نعنيه بالمنوعات؟

من الصعب تقديم تعريف دقيق لها، وذلك نظراً لاتساع نطاق المواضيع والمعالجات التي يمكن أن تقـــع تحت هذه المظلة، التي تقع ما بين الدراما مـــن جهـــة والأحاديث المصورة من جهة ثانية. ي بدو أن الفرق الواضح ما بين المنوعات والمسرحيات هو أن المنوعات تتعامل مع الوقـــائع (الحقـــائق Facts)، في حـــين أن المسرحيات تتعامل مع الخيـــال (التخيُّـــل Fiction). المسرحية يمكن أن تضفي الطابع الدرامي على القصة، ولكن من خـــلال الإبـــداع التخيلـــي (التصـــوري

Imaginary)، وبالطبع أيضاً من خلال التلاعب بالمدى الزمني للأحداث الحقيقية لأهداف درامية، فإن الكاتب يبدع نتاجاً تخيلياً (خيالياً، افتراضياً Fictitious).

كاتب المنوعات، من جهة أخرى، وفي الوقت الذي يمكن أن يستخدم فيه عدة تقنيات أصيلة وغير أصيلة في التقديم سوف يكون مهووساً وكثير الشك لأن يضمِّن نصه فقط المادة التي لديه عنها شواهد ثابتة، وأنه يجب أن يروي القصة كما حدثت متجنباً الحريات التي توفرها الرخصة الدرامية.

ثمة تصنيف للبرنامج الذي يقع بين البرامج التخيلية من جهة والمواد الوثائقية من جهة ثانية، أصبح يُعرف باسم ال Fiction. إنه نوع من الابن غير الشرعي الذي يقدم تقريراً عن أحداث حقيقية ولكن بأسلوب نفسي-وثائقي (Pseudo-Documentary) يجري تقويته من خلال تضمينه مقاطع حوار تخيلي (إبداعي). المستمع لا يعرف من الذي يتحدث، أو بأية صفة (سلطة) يتحدث، وفي النهاية لا يستطيع أن يميِّز مقدار الواقعي والمتخيل مما سمعه. وبالنسبة لي شخصياً، فإنني لا أتذوق هذا الصنف، وأود دعوة

الكتاب الإذاعيين أن يكونوا حاسمين في رفضهم لـــه. اكتب مسرحية، أو اكتب مادة منوعات، ولا تخلـــط بينهما.

دور الراوي The Role of the Narrator

يجد كاتب المنوعات نفسه، بسبب ارتباطه بطبيعة عمله الوثائقي، بحاجة إلى راوٍ. يستخدم صوته لتحقيق الوصل بعدد من الطرق المختلفة. يمكن كتابة الســـرد بأسلوب غير شخصي من أجل أن يقرأه ممثل أو مُقَدِّم إذاعي محترف بنوع من التقديم المحايد الذي لا يُقحِـــم الشخصية في البرنامج. يوفر هذا النوع من السرد تعليقاً محايداً وقابلاً للتصديق – صوت المحطة الإذاعية. الشكل الآخر هو استخدام راويين لهما صوتين متناقضين، رجل وامرأة بالطبع. يتيح هذا الشكل ترك مقاطع طويلة من عرض الوقائع.

وإذا ما كان الكاتب نفسه هو المذيع يمكنه تقديم السرد باستخدام ضمير المتكلم. الأمر الذي يتيح لـــه التعبير عن آرائه الشخصية، شرط أن يكـــون ذلـــك واضحاً بالنسبة للمستمع.

الإمكانية الثالثة هي أن تضع سرد الوصل وتقدمه على لسان إحدى الشخصيات الرئيسية في البرنـــامج. تكون هذه الطريقة فعَّالة جداً إذا ما كانـــت المـــادة المعاصرة موجودة على شكل يوميـــات أو رســـائل. تشكّل الرسائل أساساً لنصوص إذاعية عديدة وناجحة سواء في المسرحيات أو المنوعات أو الأعمال الوثائقية.

المدة الزمنية Duration

المدة المفضّلة لعمل منوَّع كامل هي حـــوالي ٤٥ دقيقة. ولكن هذا يتوقف على طبيعة المادة والحيِّز الزمني المخصَّص لها. كثير من البرامج الإذاعية التي تأخذ شكل مجلة تقدِّم بانتظام مواد منوَّعة على شكل تقارير مدهّا حوالي عشر دقائق. وهي تتألف في الغالب من مجموعة من المقابلات غير المكتوبة والموصولة عن طريق السرد. أثناء عملية إعداد هذه المقابلات قد لا يرغب الصحفي بتسجيل صوته في البرنامج. وإذا ما أعـــدَّ المقـــابلات بشكل جيد يمكنه أن يحذف أسئلته، بحيث تبدو هـــذه المقابلات عبارة عن تصريحات سلسة للأشخاص الذين أُجريت معهم. سنقدِّم في فصل لاحـــق مزيـــداً مـــن المعلومات حول المقابلات.

المقتطفات (الاقتباسات Anthologies)

الاختصارات (المواجيز Abridgement)

الإعدادات (التعديلات Adaptations)

من الضـــروري أن نتعـــرض تحـــت عنـــوان " المنوعات" إلى كـــلٍ مـــن المقتطفـــات والمـــواجيز والتعديلات في الأعمال الموجودة. ثمة قدر كبير مـــن المواضيع التي يمكن أنتُبنى المقتطفات عليها. وثمة مجـــال واسع مثل الحيوانات المترلية والسفن والبحر والطقـــس البريطاني.

تتم عملية اختصار الرواية الطويلة بانتظام، ليـــتم تقديمها في حلقات طول الواحدة منـــها ١٥ دقيقـــة. يواجه الكاتب في مثل هذه الأعمال مهمة إجراء عملية جراحية للنص الأصلي. يبدأ بتقسيمه على عدد مـــن الحلقات بالاتفاق مع المنتج، بحيث تنتهي كل حلقة عند نقطة مناسبة. ثم تتم عملية تشذيب كل فصل ليأخـــذ الطول المناسب. وقد يكون بحاجة إلى أن يكتب بعض الملخصات التي يقرأها المذيع في الفواصل التي تتخلـــل التقديم، وذلك بهدف تعريف المستمعين الجدد بما حدث في القصة. ونظراً لأهمية عـــدم التلاعـــب بالكتـــاب

الأصلي، والحرص فقط على اختصاره، فإن ثمة قدراً قليلاً من الإبداع الإذاعي الذي يمكن تحقيقه في مثل هذا النوع من الأعمال، كما أن أجورها منخفضة.

الإعدادات مسألة مختلفة. الكثير من الدراما الإذاعية الناجحة قامت على أساس إعداد الروايات الكلاسيكية. هنا على المعد أن ينقح نفسه في العمل الأصلي، وأن يحاول دخول ذهن المؤلف. المهمة هي إعادة خلق عملٍ كُتبَ لوسيلة مختلفة، سواء أكانت المسرح أو الكتاب المطبوع، بشروط ولغة وسيلة مختلفة وهي الإذاعة.

يمكن إعداد المسرحيات بطريقة مباشرة وذلك نظراً لأن الحوار متوفر فيها. أما مسرحة الروايات وتحويلها إلى دراما، فتواجه بكثير من المشاكل. وحتى لو كانت الشخصيات مرسومة بوضوح، فإن كمية الحوار المعطاة لها تكون أقل من المتوقع، ولذلك على المعد أن يمتلك نفس عقلية مبدعها الأصلي من أجل أن يجعلها تتحدث.

كتب ج. تولكيان، معد رواية " ملوك الخواتم "، عن المصاعب التي تواجه المعد الإذاعي: ثمة وقائع قليلة

تتعلق بالظهور الأول من الكتاب لبعض الشخصيات الرئيسية. فرودر، إحدى الشخصيات الرئيسية لا تتكلم حتى الصفحة ٤٨. سام وفرودو لا يظهران معاً حتى الصفحة ٧٦. موري نطقَ فقط جملتين إلى أن قابل رفاقه في المعدية في الصفحة ١١٠، وغوليوم لم يتحدث في السجن حتى الصفحة ٦٣٨.

من أجل حل مثل هذه المشاكل، والتي بالتأكيد سوف تكون أصعب بالنسبة للمستمعين الذين لم يقرؤوا الكتاب، يبدو أنه لمن الضروري ابتكار بعض المقاطع الحوارية. ولذلك فقد كتبت مشهداً يقدِّم فيه سام أجوبته على دعوات الحرب الموجهة لبيليو وفرودو. كما كتبت مشهداً آخر من أجل أن أقدِّم موري قبل أن ينطلق من مترل فرودو الجديد في بوكلاند. كما أن الحلقة الثانية جعلتها تبدأ باعتقال غوليوم والتحقيق معه... وهو حادث كان غوليوم قد رواه في السجن.".

يمكن مقارنة النص الأصلي للكتاب مع النص الجديد للمعد.

"... في العشرين من أيلول- سبتمبر انطلقت عربتان إلى بوكلاند تنقلان الأثاث والأشياء التي لم يبعها فرودو... كانت أفكار فرودو أنه قريباً سوف يعيش مع أصدقائه الشباب كضغط على قلبه. وفكّر في كيفية مفاتحتهم بذلك...

وفي صبيحة البوم الثاني، كانوا مشغولين بتحميل عربة أخرى بالمتاع المتبقي. وقد يكون موري مسئولاً عن ذلك، وهو الذي قاد العربة... قال موري: يجب أن يذهب شخص ما إلى هناك، ويدفئ المترل قبل أن نصل.".

حسناً.. أراك فيما بعد_ بعد غد، إذا لم تنم على الطريق:.

الإعداد الإذاعي

- فرودو: حسناً، موري، هل تمَّ كل شيء؟

- موري: نعم: أمس أرسلنا عربتين محملتين بالكامل، والآن نرسل عربة أخرى. أفكر الآن ما إذا كان مترلك الجديد واسع إلى الحد الكافي.

- فرودو: حسناً، لقد بعت كل شيء استطعت حمله. ولكن ثمة أشياء أريـــد الاحتفـــاظ بهـــا لتذكر نيبيبليو وباك آند.

- موري: حسناً، الأفضل أن أنطلق.. لأنـــي إذا انطلقت الآن أستطيع أن أصل إلى كريلو وأدفئ المترل. قبل أن تصل- هذا، إذا ما كنت متأكداً أنك تريد أن تمشي لا أن تستقل عربة.

- فرودو: متأكد تماماً.

- موري: إذن أراك بعد غد، إذا لم تضـــطر أن تنام على الطريق.

- فرودر: (ضاحكاً) سوف أحاول ألاّ أنام.

(تنطلق العربة ثم تتوقف)

- موري: (منادياً) أريد أن أقول لكَ شيئاً يـــا فرودو، الأفضل لك أن تســـتقر في بوكلانـــد، وذلك لأنني سوف لن أساعدك على أن تنتقـــل ثانية.

فرودو: ما الذي جعلك تفكّر أن لوبليا يمكن أن تبيعني باك إند مرة ثانية؟

(العربة تنطلق مرة ثانية)

- موري: يمكن أن تفعل ذلك بهدف الربح! ودائماً يا فرودو... ومسيراً طيباً !

(تسير العربة بسرعة)

- فرودو: (يتحدث إلى نفسه) مسكين يا موري، ماذا ستقول حين تعرف حقيقة ما يجري؟

(تلاشي)

بدون أية إضافة إلى ما كتبه تولكيان، يمكن أن يلاحظ القارئ أنه، بالإضافة إلى تقديم فكرة عن شخصية موري الطيبة والبسيطة، فقد تمَّ تقديم معلومات مختلفة، تتعلق بتفاصيل المكان الذي سيذهبان إليه، وعن بيع باك إند، إلى تذكر رفيق بيلبو الذي كان قد غادر في الحلقة السابقة.

تبرز مشاكل مشابهة خلال الكتاب. فقد يوجد عدد كبير من الشخصيات في أحد المشاهد دون أن تسهم في الحديث الجاري. ليست مسألة هامة جداً، عند قراءة الكتاب، إذا لم يتحدث جيلمي أو ليغلولاس خلال عدة صفحات، ولكن الشخصية الصامتة في الإذاعة هي شخصية غير موجودة. وتزداد هذه

المشاكل كثافة في نهاية الكتاب: الصراع بين فـــرودو وغوليوم يدور بشكل صامت (باستثناء همهمة واحدة أو اثنتين)، ولهذا من الصـــعب مســـرحته، كمـــا أن المغادرة النهائية للعديد من الشخصيات تـــتم بـــدون حوار. تأمل، على سبيل المثال، وداع فرودو لســـام: (... ثم قبَّلَ فرودو موري وبيبان، وكان آخر من قبَّله سام، ثم صعد إلى العربة.). تبرز الحاجة إلى شيء ما من أجل الوداع النهائي لبطلين تابعنا مغامراهما لمـــدة ٢٦ أسبوعاً. كما تمَّ تخصيص أسطر قليلة لبيلـــو ومـــوري وبيبان.

حقوق النشر Copy Right

قبل أن تبدأ إعداد إذاعي لكتاب منشور يجب أن تنتبه إلى مسألتين هامتين. الأولى هي :هـــل مـــا زال كاتب الكتاب (سواء أكان مسرحية أو رواية) حياً؟ إذا ما كان حياً، هل سيسعده إعدادك لعملـــه؟ فقـــد يرغب هو أن يعده بنفسه. وإذا ما كان متوفياً خـــلال الخمسين سنة الأخيرة، يجب التفاوض حول حقـــوق النشر مع الورثة أو الوكيل. وإذا ما كنتَ عضـــواً في

رابطة المؤلفين يمكن للرابطة أن تساعدك في ذلك. يجب عليك ككاتب أن تحترم حقوق النشر وتطبقهـــا، وألاّ تتهرب من دفع ما يترتب على ذلك. وهذه ســتكون مسئولية المحطة الإذاعية. ولهذا يجب أن تعرف مــا إذا كان ضرورياً شراء حقوق النشر قبل أن تقدِّم اقتراحك بإعداد العمل. والمسألة الثانية هي: تأكد من أن أحداً لم يُعد هذا العمل سابقاً، أو أن أحداً لم يكلَّف بإعـــداده الآن. عدم الانتباه إلى هاتين المسألتين يمكن أن يــؤدي إلى تحمُّل مسؤولية وإضاعة وقت وجهد.

كتابة الكوميديا والتسلية الخفيفة

Comedy and Light Intertainment

قبل ظهور الإذاعة والتلفزيون وانتشارهما، كانت الفرق المسرحية الكوميدية تتجول في مختلف أنحاء البلاد لتقدِّم عروضها. كان الممثلون يتوقعون مواجهة جمهور جديد في كل مدينة، له استجابات فورية مختلفة. ذهبت تلك الأيام إلى غير رجعة. العرض الإذاعي الكوميـــدي الواحد يستمع إليه الآن الملايين، أي أكثر مـــن عـــدد

جمهور فرقة كوميدية لمدة عام كامل. وهذا هو سبب الطلب القوي على كتَّاب الكوميديا الإذاعية الجيدين. المقدرة على أن ترى ما يدفع الناس إلى الضحك، ثم تكتبه على الورق، موهبة لا تقدَّر بثمن. حاول التلفزيون الاستفادة من تقاليد العروض الموسيقية القديمة. أما الإذاعة فقد أوجدت شكلها الخاص من خلال دائرة " التسلية الخفيفة " في هيئة الإذاعة البريطانية، المكلفة بتزويد المحطات الوطنية الأربع بالبرامج الكوميدية التي تتضمن بالإضافة إلى المسرحيات الكوميدية والألعاب والعروض الساخرة.

الدراما الكوميدية

تسمى الدراما الكوميدية التي تقدَّم على شكل حلقات مدة كل منها نصف ساعة كوميديا الموقف، التي تتطلب وجود شخصيات مقنعة إلى هذا الحد أو ذاك، في موقف تخيلي، بهذه الدرجة أو تلك. تبرز الكوميديا من خلال التفاعل المتبادل بين الشخصيات والمواقف التي وجدت هذه الشخصيات نفسها فيها. كوميديا الموقف هي نوع من الدراما يسود فيها

الضحك بدلاً من التوتر. وفي كل أسبوع (أي في كل حلقة) تبقى الشخصيات ذاتها، ولكن الموقف يتغير. في المسرحية تتطور الشخصية وتتغير من خلال التجارب، أما في الكوميديا فإنها تبقى ثابتة، ولذلك فإن الجمهور يتوقع أن يستمع أسبوعياً إلى نفس الشخصيات.

طبيعة النص هي التي تحدِّد ما إذا كان يتم تسجيل الحلقة أمام جمهور حي. أما الكوميديا التي تسفر عن ضحك شديد وعميق فإنها تحتاج غالباً إلى دفء الاستجابة الإنسانية عند تسجيلها. المسؤول عن إنعاش الجمهور، يبذل أقصى جهد ممكن ليضع الجمهور في المزاج والحالة الذهنية المناسبين قبل بدء التسجيل، ويشجع أفراد الجمهور لأن يعتقدوا أنهم يسهمون في نجاح العرض، وهذا هو دورهم الفعلي. الاستجابات يجب أن تكون حية وتلقائية وليست مصطنعة ومعلَّبة. العروض الكوميدية التي تعتمد على المقاربة الذكية لموضوعها، والتي تثير ضحكات هادئة وليس قهقهات عالية، من الأفضل تسجيلها بدون حضور جمهور.

عناصر الكوميديا

تعتبر البنية (Structure) أكثر أهمية في المسلسل الكوميدي منها في المسرحية. يجب أن تبنى كل حلقة، وكل مشهد داخل الحلقة، بشكل يؤدي تراكمياً إلى الضحك الذي يبدأ بالضحك الخافت وينتهي بالضحك الشديد، الذي ينقل المستمع إلى المشهد التالي. يجسِّد الكوميديا إما مؤدون يتمتعون بشخصيات هزلية طبيعية أو ممثلون لديهم إحساس خاص بالكوميديا. والمؤدون والممثلون على السواء بحاجة إلى نص يمكِّنهم من تقديم مهاراتهم. الحيلة أو البراعة تكمن إما في أن تضع رجلاً هزلياً في موقف عادي، أو تضع رجلاً عادياً في موقف غير عادي. في كلا الحالتين يقود التناقض بين الشخصية والموقف إلى الفوضى، وجميع الكوميديات الجيدة تتضمن قدراً معيناً من الفوضى.

يتميز النص الكوميدي بالإيجاز، والاقتصاد في التعبير، وتماسك الشخصيات، ودقة تعبيرها، واستغلال التعابير الجذابة، والاستخدام السيريالي للمؤثرات، والمنطق الساذج الذي ينجح بطريقة ما في إبداع معادل إذاعي للوحة فنان سيريالي.

الأخبار والقضايا الراهنة

News and Currant Affairs

يشكّل تقديم الأخبار عنصراً أساسياً في البرامج الإذاعية منذ الأيام الأولى لظهور الإذاعة وانتشارها. إن المقدرة على تحقيق الآنية الحقيقية أعطى الإذاعة مزية على جميع وسائل الإعلام الأخرى. تحتاج الصحف إلى جمع وصف وطباعة وتوزيع. حتى أن التلفزيون، بتجهيزاته الأكثر تعقيداً، يمكن فقط أن ينافس مرونة الإذاعة فقط من خلال الافتقار إلى التخطيط المسبق الدقيق. لا يحتاج المحرر الإذاعي سوى إلى خط هاتفي ليستكمل قصته الإخبارية مباشرة حتى في منتصف نشرة الأخبار. العين والصوت هما أداتا مهنة الصحفي الإذاعي، طبعاً بالإضافة إلى مسجلة يمكن الاعتماد عليها.

يمر الطريق الأفضل لمهنة الصحافة الإذاعية عبر تعلم الصوت إلى جانب الخبرة العملية المستخلصة من الإسهام في الصحف والإذاعات المحلية. ثمة إمكانية للعمل في هذا المجال للمحترفين وللصحفيين الأحرار (المصاحفين).

التوازن وعدم الانحياز Balance and Impartiality

من الذي يقرِّر ما هو الخبر؟ ومن الـــذي يقـــرِّر كيف يجب تقديمه؟ بعض الدول (كبريطانيا مـــثلاً) يحدِّد القانون أن تُقَدَّم الأخبار بتجرد وموضوعية. ينص قانون عمل هيئة الإذاعة البريطانية (المـــادة ١٣/٧): " ستمتنع الهيئة في جميع الأوقات عن إذاعة أية مـــادة تعكس رأي الهيئة بصدد القضايا الراهنة أو بصدد قضايا السياسة العامة...". وهكذا، وعلى عكس الصـــحف المطبوعة، لا يسمح للمؤسسات الإذاعية اتباع سياسة تحريرية. وفي بعض الحالات، جرت محاولات لموازنـــة وجهات النظر المعارضة بصدد القضايا التي تثير جدالاً وخلافاً في برنامج واحد. وقد وُجِدَ أن ذلك مستحيل عملياً، والآن يتم عرض وجهات النظر المعارضـــة في مختلف البرامج بشكل متوازن مع النتاج العام ككـــل. يدَّعي السياسيون غالباً، وخاصة في فترات الانتخابات، أن الأخبار التي تقدمها الإذاعة متحيزة ضدهم. ولكن عندما يشعر جميع السياسيين أنهم ضحايا فإن المـــذيعين يعتقدون أنهم يقدمون تغطية متوازنة.

كتابة الأخبار Writing the News

من الذي يكتب الأخبار؟ يتم تقسيم المهمة بين المخبرين في مواقع الأحداث وبين المحررين العـاملين في غرفة تحرير الأخبار في مبنى الإذاعة الـذين يقومـون بتحرير الإخبار وقد يعيدون كتابة القصة الإخباريـة لتتوافق مع قيود الوقت والسياسة. الكثير من الصحفيين الإذاعيين يبدؤون العمل كمراسلين محلـيين يتصـلون هاتفياً بغرفة تحرير الأخبار في الإذاعة، ويقدمون لهـا تقارير عن أحداث وقعت في منطقتهم. وغالباً ما تـتم إعادة كتابة تقاريرهم ليقرأها مذيع، ونادراً ما تسـمع أصواتهم على الهواء.

أعدت هيئة الإذاعة البريطانيـة دلـيلاً داخليـاً لمحرريها، جاء فيه: إنه لمضيعة للوقت أن تذيع خـبراً لا يُسْتَمَع إليه ولا يُفْهَم...هدفنا هو الوضوح التام... وما هو أكثر، أي الفهم السريع ". ويوصي الدليل بضرورة استخدام " الأسلوب الواضـح والمختصـر والمباشـر والمَحْكي (أي الذي يستخدم لغة الحيـاة اليوميـة)، ولكن ليس العامي والمتسرع، المريح ولكـن الـدقيق. نفضل استخدام الكلمة القصيرة لا الطويلة، والجملـة

البسيطة لا المعقدة، والملموس لا المجرد، . وفي جميع الأحوال نتجنب استخدام أسلوب الصحافة المطبوعة.

الخبر مقابل التعليق News Versus Comment

مثالياً، يجب التفريق بين الخبر – ما حدث حقيقة – والتعليق، الذي هو استجابة أو تفسير لما حدث. عملياً، من الصعب جداً وضع خط فاصل بين الخبر والتعليق. إن مجرد اختيار الأخبار التي ستتضمنها النشرة، وتسلسل هذه الأخبار داخل النشرة، يعتبر، بمعنى ما، تعليقاً. ولهذا ينبغي على الصحفي الإذاعي أن يكون دقيق الاختيار في الكلمات التي يستخدمها بحيث لا تتضمن أي نوع من الحكم حين لا يكون مطلوباً ذلك. إن تعبير مثل " المناضلون من أجل الحرية "، يتضمن معنى الموافقة والتأييد. في حين أن كلمة " إرهابي " تتضمن معنى معاكساً. ويمكن أن تحل محلها كلمة " مسلّح ". أن تقول " اضطرت القوات إلى أن تطلق النار "، يعني أنك تقدِّم رأياً ذاتياً مفاده أنه لم يكن أمام القوات أي خيار آخر. أما قولك " أطلقت القوات النار "، فهو تعبير محايد.

الدقة المتناهية مسألة أساسية في التغطية الإخبارية، وهي تتسع لتشمل المصادر والنسبة (العزو Attribution)." نجحت جماعة العمال / المحافظين في المجلس في إقناع معارضيهم بضرورة...". يمكن أن تقدم بدقة أكثر: يقال إن جماعة العمال / المحافظين في المجلس قد نجحت في إقناع ... أما إذا استخدمت بدلاً من " يقال " كلمة أخرى مثل " أصرت " أو " أكدت " أو " ادعت " فإن كل واحدة منها تحمل إيحاءها الخاص بالمصداقية، أو العكس.

الأحاديث الصحفية الإذاعية

Interviews

تشكّل الأحاديث الصحفية عنصراً هاماً في التقارير الإخبارية. يجب على المخبر أن يستخدم مهاراته الخاصة في استخدام الكلمات لتحديد المشهد وبث الحياة فيه من أجل المستمع، ثم يعد نفسه من خلال إظهار أقصى قدر ممكن من القصة الإخبارية من الأشخاص الأساسيين المعنيين بها.

إجراء الأحاديث الصحفية مهارة وفن في آن واحد معاً. ويجب أن يكون لدى الصحفي الذي يجري المقابلة فكرة واضحة عن هدف الحديث والزمن المخصص له. ويجب أن تكون الأحاديث المستخدمة في نشرات الأخبار قصيرة ومحددة وشديدة الارتباط بالنقطة التي تريد توضيحها. يحرص الصحفي على توجيه أسئلة تستدعي تقديم وقائع ومعلومات محددة، ويتجنب طرح الأسئلة التي تعطي إمكانية تقديم جواب بسيط مثل " نعم " أو " لا ". ولهذا لا تسأل:

- س: سيد جونز، ألا تعتقد أنك كنت واقفاً في الممر عندما سقطت الصاعقة؟

- ج: نعم.

الأفضل أن تسأل:

- س: سيد جونز، أين كنت تقف حين سقطت الصاعقة؟

- ج: كنت أقف في مدخل المحل.

عند إدخال الحديث المسجل ضمن المكان المحدد له في الخبر يكون القطع غالباً على السؤال. بالنسبة للسؤال السابق يمكن تقديمه كما يلي:

- المذيع: سقطت صاعقة عل محل تجاري في ...
مندوبنا هناك سأل السيد فريد جونز صاحب المحل أين كان يقف عند سقوط الصاعقة...

- الشريط المسجل: كنت أقف في مدخل المحل.

بعض الشخصيات التي تجرى الأحاديث معها (Interviewees) تتحدث كثيراً. يكفي أن توجه إليها سؤالاً حتى تسترسل في الحديث بدون توقف. ولكن هناك شخصيات أخرى يجب أن تحثها على الحديث. يجب ألاَّ يقلق الصحفي الذي يجري المقابلة (Interviewer) إطلاقاً. كما يجب أن يتجنب إصدار إشارات مثل " كم هو مثير " أو " هل حصل هذا فعلاً؟ " أو " كلا ". الحديث الإذاعي ليس محادثة اجتماعية. وبدلاً من أن يكون رد فعل الصحفي وكأن الحديث محادثة اجتماعية، يجب ببساطة أن ننتقل إلى السؤال التالي.

يجب عدم مقاطعة الشخصية نظراً لما يمثله ذلك من صعوبة في عملية المونتاج. قد يرغب الصحفي الذي يجري المقابلة أن يحذف صوته من النسخة النهائية، وأن

يقدِّم الأجوبة التي حصل عليها عن سلسلة الأسئلة التي طرحها كتصريح مستمر.

قد لا يكون الهدف من الحديث تقرير حول موضوع معين ليستخدم في نشرة الأخبار. بالطبع هو صورة لشخص ما في نظر الجمهور، وتم تخصيص الوقت المناسب لتقديم هذه الشخصية. وبالرغم من ضرورة تطبيق الملاحظات السابقة، تستطيع أن تكون أكثر تروياً في مقاربتك للحديث. حضِّر موضوعك جيداً قبل إجراء الحديث. وضع خطة عامة لبنية الحديث، واحرص على إيجاد البداية والنهاية الجيدتين. حضِّر قائمة أسئلة. وإذا ما كان ممكناً تعرَّف على الشخصية، واكسب ثقتها. اتفق معها على المجالات التي سيغطيها الحوار، ولكن، وتحت أية ظروف، لا تكرِّر أو تدَّرب الشخصية على الإجابة. لو فعلت ذلك، فقد تجد الشخصية تحاول أن تتذكر ما قالته في المرة السابقة. ولا تستخدم تعابير مثل " حسناً، وكما قلت سابقاً ". قد يكون مفيداً إجراء تجربة سريعة للتسجيل لفحص مدى توازن الميكرفون. في هذه الحالة اطرح سؤالاً لا علاقة له بتاتاً بموضوع الحديث.

هناك طرق عديدة لتشجع الناس على الحديث أمام آلة التسجيل. ولكن جميع الطرق يجب أن تكون غير لفظية. يجب ألاّ تقول " نعم " أو " إم " أو " تابع ". أداتك المفضلة هي الاتصال البصري. حدِّق بالشخصية، وحاول أن تقنعها أنك شديد الاهتمام بما تقوله. وطالما أنك تومئ برأسك موافقاً أثناء التواصل فإن الحديث سوف يستمر ليستكمل القصة. وحين يصل إلى النهاية، حافظ على صمتك، واعطِ انطباعاً بأنك ما زلت تتوقع قول شيء ما. يجد البعضَ قدراً من الصعوبة في عدم ملء الصمت، ومن المرجح أن تشجع الشخصية لتقول شيئاً جديداً.

وبشكل عام، من الحكمة ألاّ تستمع الشخصية إلى الحديث الذي سجلته معها. غالباً لا يتيح الوقت ذلك. ولكن حتى لو توفر الوقت، فإن الكثير من الشخصيات قد لا يعجبها التسجيل، وتجد نفسك في هذه الحالة مضطراً لإعادة العمل كله، أو حذف بعض المقاطع، وغالباً ما تكون تلك المقاطع التي تشعر أنها الأكثر أهمية.

التعليق الإذاعي على الأحداث

Commentary

أدت مقدرة الإذاعة على تقديم الحدث للمستمع في الوقت الحقيقي لحدوثه إلى ظهور المعلّق المحترف Professional Commentator . المعلّق الرياضي ينقل إلى ملايين المستمعين صورة كلامية لكل حركة في المباراة الرياضية. طبعاً هناك أصوات مساعدة. (هتافات الجمهور والصدى الذي يحدثه ضرب الكرة في بعض أنواع اللعب الرياضية) تعطي انطباعاً بالآنية، ولكن العبء الأكبر يقع على عاتق صوت المتحدث، وخاصة في المناسبات الاحتفالية العامة (افتتاح البرلمان، زواج ملكي). يجب أن يستمر المعلّق في الكلام، حول أي شيء.

التعليقات الجيدة على الأحداث تتطلب استعداداً تفصيلياً كبيراً. جميع فترات الصمت التي لا يجري فيها أي حدث، يجب أن يستطيع المعلق ملئها بالحديث المناسب. ويجب أن يعرف المعلّق جميع المعلومات المتعلقة بالحدث، الأمر الذي يساعده على استخدام هذه المعلومات في الدقائق الفارغة. وحين يستأنف

الحدث مساره، يعود إلى نقل الوقائع على شكل سيل متدفق، محاولاً حمل المستمع على أن يعيش تجربة حية. ولذلك من المهم أن يشارك المعلِّق في الحدث وأن ينقل استثارته بالمناسبة، ولكن يبقى مسيطراً على نفسه كي يكون دقيقاً وواضحاً.

وعبر السنين، توصَّل المعلقــون إلى اســتخدام أسلوب أطلقوا عليه اسم " الطريقة الهرميــة ". يبــدأ المعلِّق حديثه وهو على قمة الهرم، ويقدِّم قــدراً مــن العناصر الأساسية للموقــف. ثم، وبالتــدريج، ومــع استمرار النقل الإذاعي، يتوسع مــن خــلال تقديمــه المعلومات الأقل أهمية، ولكن ذات الصــلة بموضــوع الحدث. وفي فترات الهدوء في مسار تطــور الحــدث، يستطيع المعلِّق أن يقدِّم ما يسمى " المادة المتعلقة "، مثل تاريخ المناسبة، وأهمية الأزياء، وربما حدث شخصــي. ويجب أن يتذكر دائماً أن يعيد رسم المشهد ووصفه من وقت لآخر وأن يعيد المعلومات الأساسية (مثل نتيجة المباراة) وذلك من أجل المستمعين الجدد الذين بدؤوا للتو الاستماع.

يجب أن يتجنب المعلِّق الإذاعي أمرين هامين: لا تعترف أنك لا ترى حتى لو كانت هذه هي الحقيقة، ولا تنحاز إلى جانب دون آخر. تذكَّر أن جمهورك يتضمن أناساً لهم آراء ومواقف مختلفة.

المعلِّق الكندي المشهور بنقله الحي والمباشر للعروض الجوية، يحرص على استخدام ورقة يسجل عليها جميع الصفات التي يمكن أن يستخدمها في وصفه للعرض. وأثناء التعليق، يشطب الوصف الذي استخدمه، وذلك من أجل أن يضمن عدم التكرار.

وإذا حلمت بأن تكون معلِّقاً رياضياً، تستطيع أن تبدأ بكتابة تقارير عن المباريات لمجلة المدرسة أو الجامعة أو لصحيفة محلية. كما تستطيع أن تتدرب على نقل المباراة، بأن تشاهد المباراة، بدون صوت المعلِّق، وتسجِّل أنت تعليقك الخاص. استمع إلى الشريط الذي سجلته، واستعرض كمية الصور الصوتية التي قدمتها عما حدث حقيقة.

الأعمال الوثائقية
Documentaries

التمثيليات الإذاعية والتلفزيونية هي قصص غير واقعية (غير حقيقية)، وبالتالي هي عبارة عن تخيُّل (Fiction). وهي تقدِّم شخصيات ومواقف يتم تخيُّلها. المواد الوثائقية شيء مختلف تماماً. إنها واقعية وحقيقية، وتدور حول أشخاص حقيقيين، وحول الحياة الواقعية والحقيقية. وهي تسمى " وثائقية " لأنها تقدِّم نوعية من الوثيقة أو التقرير عن الحياة والناس.

تحظى المواد الوثائقية، سواء الإذاعية أو التلفزيونية، بجماهيرية واسعة، تماماً كالتمثيليات التخيُّلية، وذلك نظراً لأن هناك الآن الكثير من الناس الذين لا يبحثون طوال الوقت عن الترفيه والتسلية. بل إنهم يريدون أن يعرفوا ماذا يجري في العالم. ومن المؤكد أنك ستستمتع بكتابة المواد الوثائقية حتى أكثر من استمتاعك بكتابة التمثيليات العادية.

ما الذي يميِّز المواد الوثائقية؟ وبماذا تختلف عن غيرها من البرامج؟

الفروق الموجودة بين المواد الوثائقيـة الإذاعيـة والتلفزيونية هي حقيقةً ذات الفروق الموجـودة بـين الكتابة للإذاعة والكتابة للتلفزيون. في الإذاعة، يتمتع الكاتب بقدر كبير من الحرية. تدور المواد حول أمور حدثت فعلياً، أو تحدث الآن، أو ستحدث في المستقبل. إن كل ما قد يثير اهتمامك في التـاريخ والجغرافيـا والعلوم يمكن أن يصلح موضوعاً لمادة إذاعيـة هامـة ومميزة(Feature). وهكذا يمكن أن تكون قصة حيـاة شخص ما، أو أية مدينة أو قرية، أو أية هواية، أو أية مشكلة، أو كيف تمَّ بناء جسر، أو كيـف سـقطت إمبراطورية معينة، أو هجرة الطيور، أو قصة اكتشاف النار... باختصار، الحياة كلها.

تستطيع الإذاعة أن تذهب إلى أية مسافة. تنتقل من مكتب في مدينة إلى مشهد في كوخ ريفي منعـزل في مشهد تال. الزمن ليس مشكلة. تستطيع أن تتخطى الأيام أو القرون، كما تستطيع أن تستخدم العدد الذي تريده من المتحدثين. لن تنسَ بالتأكيد أهميـة تقـديم الأشياء بشكل واضح بالنسبة للمستمع، وخاصة " مَن " هي الشخصيات الرئيسية، و " أين " هـي. تـذكَّر الدور الحاسم الذي تقوم به المؤثرات الصوتية. واحرص

على استخدام فترات صمت طويلة. الموسيقى أيضاً حليف قوي لك.

المادة الوثائقية الإذاعية يمكن أن يختلف طولها من عشر دقائق إلى ساعة كاملة. مهمتك ككاتب أن تقدِّم الموضوع بوضوح وحيوية وجاذبية قدر ما تستطيع. عادة، لا يتم تركيز الاهتمام في المادة الوثائقية على الشخصيات (كما هو الحال في التمثيليات). كما أن الحبكة لن تقلقك، نظراً لعدم وجودها. ما تحتاجه أساساً هو المعلومات... الكثير من المعلومات.

ثانياً، دعنا ننظر إلى التلفزيون. هنا سوف تمتلك حرية أقل. تستطيع فقط تقديم المشاهد التي تستطيع عملياً تصويرها أنت والمصور. لن تستطيع أن تقفز إلى إفريقيا، أو أن تعود إلى جيوش نابليون. الأمر الثاني هو أن المواد الوثائقية التلفزيونية يتخللها الكثير من فترات الصمت، وذلك حين تقدِّم شريطاً مصوراً بدون أي حوار. من الطبيعي أن التلفزيون يحقق أقصى مستوى من الجاذبية حين يعرض لنا الناس مستخدماً اللقطات القريبة، وفي مواقف مثيرة للاهتمام. ولذلك حاول استخدام هذه الأمور في عملك.

أربع مقاربات رئيسية

تستخدم مخطوطة العمل الوثائقي، سواء أكـــان إذاعياً أو تلفزيونياً، أربع طرق لتقديم المعلومات:

الطريقة الأولى:

ا- هي الطريقة التي لا يظهـــر فيهـــا الـــراوي (TheNarrator) فقط ليقدم البرنـــامج، بـــل يتكـــرر ظهوره بانتظام لإيضاح النقاط الهامة. وفي التلفزيـــون سوف يتحدث الراوي غالباً عند تقديم المقاطع الفيلمية والأشرطة المصورة. قد لا يتحدث الراوي عما يـــراه المشاهد في المقطع الفيلمي أو الشريط المصور، ولكنـــه يقوم بتغطية جميع الجوانب. شاهد برنامجاً تلفزيونياً من هذا النوع، ولاحظ كم يحدث ذلك.

ب- ثم، وحين يكون لديك شخصية تقدِّم رأيها إزاء موقف معين: خبير في التنظيم العمـــراني للمـــدن يوضح لماذا يجب هدم هذه البناية، مصـــمم ســـيارات يقدِّم تصميماً لسيارة جديدة. هذه الأمور تحتاج بذاتها إلى كلام كثير، وليس إلى مجرد جزء من الحوار.

ج- يمكن تقديم كمية كبيرة من المعلومات مـــن خلال الحوار الجاري بين الشخصيات. وهـــذا يعـــني ضرورة تضمين الحوار بالمعلومـــات، بحيـــث يغطـــي الجوانب المختلفة للموضوع.

د- تستطيع أن تستخدم أي شيء آخر بالإضافة إلى الحديث. التلفزيون يستخدم المقـاطع الفيلميـة، والإذاعة تستخدم المؤثرات الصوتية. قد تتضمن المـادة الوثائقية التلفزيونية ٨٠% من حجمها مقاطع فيلميـة (أشرطة مصورة). تذكَّر أن الراوي (المعلِّق) سوف يوضح هذه المقاطع في الوقت المناسب.

أفكار لمواد وثائقية

نقدِّم فيما يلي قائمة تتضمن مواضيع مقترحـة لأعمال وثائقية يمكن كتابتها:

١- كيف وضعت مجموعة من الطلاب مشروعاً يتعلق بالبيئة، وكيف نفذته.

٢- ما الذي حدث لروما حين غزاها الغوتك؟

٣- كيف يتعامل فلاحو إندونيسيا مـع الآلات الجديدة؟

٤- طائرة في مأزق، تعاني خللاً فنياً. كيـف يمكن إنقاذها؟

٥- العائلات التي تفكر بالهجرة إلى الخارج.

٦- كيف تخطط للقيام برحلة إلى هونغ كونغ؟

٧- كيف بدأت الحرب العالمية الثانية؟

٨- يوم في حياة كاتب مشهور.

٩- كيف حققت السويد هذا المستوى من الرفاهية؟

١٠- كيف يتم العمل في لجنة يومية؟

١١- يوم في حياة فلورنسا أو فينيسيا في القرن الخامس عشر.

١٢- كيف خسر المحافظون معركة إنقاذ منطقة...

١٣- الخدمات التي تقدمها المكتبة العامة لطلاب الدراسات العليا.

١٤- كيف ينظم مرشح معين حملة انتخابية؟

١٥- قصة حياة أحد المشاهير في فترات سابقة.

١٦- آلية العمل في إدارة المرور.

١٧- قصة اختراع الكهرباء.

١٨- كيف تم اكتشاف اللغة الهيروغلوفية؟

١٩- ماذا حدث لأول سفينة فضائية؟

٢٠- أحداث في حياة مدينة (أو مكان أثري) معينة.

٢١- كيف تتم مواجهة مشكلة التلوث في المدينة؟

قد لا يناسبك أي من هذه المواضيع. ولكن الهدف من تقديمها إيضاح مدى اتساع مجال الاختيار.

إن أي شيء يثير اهتمامك، وتستطيع تجميع المعلومات والحقائق المتعلقة به، وأي شيء يريد الناس أن يعرفوا شيئاً عنه، يمكن أن يكون موضوعاً لمادة وثائقية.

إلقاء نظرة ثانية على قائمة المواضيع السابقة:

الموضوع الأول يمكن أن يكون إذاعياً أو تلفزيونياً. أما الثاني والثالث فهما إذاعيان فقط. الرابع إذاعي، ويمكن أن يكون تلفزيونياً. إذا ما تمّ اختيار المشاهد بعناية. والخامس يمكن أن يكون إذاعياً وتلفزيونياً. أما السادس والسابع فهما إذاعيان فقط. الثامن والعاشر يمكن أن يكونا إذاعيين أو تلفزيونيين. التاسع إذاعي، وكذلك الحادي عشر. الثاني عشر والثالث عشر يصلحا للإذاعة وللتلفزيون. ولكن الخامس عشر والسابع عشر فهما يصلحان للإذاعة فقط، والسادس عشر إذاعي وتلفزيوني. أما السابع عشر والتاسع عشر فيمكن أن يكونا تلفزيونيين في حالة توفر صور قديمة عن موضوعيهما. الثامن عشر تلفزيوني فقط لأن من الضروري تصوير اللغة، والموضوع العشرون إذاعي فقط، أما الحادي والعشرون فهو إذاعي وتلفزيوني.

كيف تجري مقابلات مع الناس؟

تعتبر عملية الحصول على المعلومات من الناس واحدة من المهام المركزية في العمل الوثائقي، وخاصة إذا كنت لا تعرف هؤلاء الناس. الذهاب إلى مقابلة شخص وافقَ عليٍ إعطائك نصف ساعة من وقته، مسألة مختلفة تماماً عن الاستماع إلى حديث صديق عن الحرب أوٍ الكساد.

أولاً، يجب أن تحدِّد تماماً الشخص الذي تريد مقابلته، وهو الشخص الذي لديه المعلومات التي تبحث عنها. الخطوة الثانية هي أن تتصل بهذا الشخص بطريقة ما (هاتفياً، بريدياً، عبر البريد الإلكتروني)، وأن تشرح له مهمتك. إذا ما وافق ، حَدِّدْ موعداً معه لإجراء المقابلة. وحدِّد معه موضوع المقابلة. لا تذهب إطلاقاً إلى مقابلة لإجراء حديث عام غير محدد، ولا تتصور أن جناً معيناً أخبر هذا الشخص ماذا تريد منه. ويجب أن تأخذ معك مجموعة كاملة من الأسئلة المحضَّرة مسبقاً. ولا توجِّه له سؤالاً يمكن أن الجواب عنه نعم أم لا. وإذا ما حصلت على أجوبة مختصرة، حاول أن تتعمق فيها، من خلال طرح أسئلة لماذا، وكيف.

نقدِّم نموذجاً من أسئلة مخصصة لمقابلة حول حملة إعلانية ضخمة تهدف ترويج السلع السويدية.

- من صاحب الحملة؟
- لماذا تمَّ إجراء الحملة؟
- ما هي السلع المعلن عنها؟
- ما نوع المساعدة التي تقدمها الحكومة السويدية؟
- كم ستستمر الحملة؟
- كم عدد الأشخاص المشتركين فيها؟
- ما هو الدور الذي تؤديه أنت في الحملة؟
- كيف تقدِّر تجاوب الجمهور مع الحملة؟
- هل هناك أية مفاجآت، أنت لم تتوقعها؟
- ما هي السلع الأكثر رواجاً؟ ولماذا؟
- هل ستعاد هذه الحملة في منطقة أخرى؟

لا تسأل الشخص عن الأجر الذي يتقاضاه. الأجور والفوائد والمصاريف لها دائماً طبيعة شخصية. حاول أن تحترم خصوصية الشخص الذي تتحاور معه. ولكن المشكلة أحياناً أنك لا تعرف ما هي المسائل التي يعتبرها هذا الشخص خاصة أو شخصية. إحساس الصحفي أحياناً يكون دليله. وفي جميع الأحوال لا تسأل عن الأمور التي لا يريد الناس أن يتحدثوا عنها.

إجراء المقابلة مسألة هامة، ليس فقط من أجل تحقيق المواد الوثائقية، بل من أجل تطوُّر الصحفي نفسه. ولهذا نرى أنه من المفيد تقديم نموذج لأسئلة جيدة.

صحفي يجري تحقيقاً عن النجاح الذي حققته مسرحية معينة، ويريد مقابلة مدير الفرقة والمنتج والممثلين. هذه بعض الأسئلة المقترحة:

١- أسئلة موجَّهة لمدير الفرقة:

ا- لماذا اخترت تقديم هذه المسرحية؟

ب- ما هي طبيعة عمل مدير المسرح، وما هي مهامه؟

ج- ما هي المسرحيات التي قدمتها الفرقة سابقاً.

د- ما هي أكثر المسرحيات نجاحاً في السنوات الخمس الأخيرة؟

(ذكرَ المدير كلمة المسرحية الغنائية الراقصة Revue)

هـ- ماذا تعني كلمة " ريفو "؟ ربما تختلف عن المسرحية.

٢- أسئلة موجهة للمنتج

ا- لماذا تعتقد أن هذه المسرحية هامة؟

ب- كيف استُقبلت في مدن أخرى؟

ج- هل أنت من اختارها؟

د- هل يأتي المخرج ليتابع عملية الإخراج؟ وهل يزعجك ذلك؟

هـ- هل تعتقد أن عرض المسرحية سيستمر طويلاً؟

و- ما هي أفضل مسرحية أنتجتها؟

ز- بعد أن يتم إنتاج المسرحية... ماذا تفعل بعد ذلك؟

ح- ما هي المشاكل التي واجهتك أثناء إخراج هذه المسرحية؟

٣- أسئلة موجهة لبطلة المسرحية

ا- بماذا تفسرين نجاح المسرحية؟

ب- هل هذا هو أفضل دور قمت بتمثيله؟

ج- ما هو أهم جزء من المسرحية تستمتعين بتمثيله؟

د- وما هو الجزء الذي تعتقدين أن الجمهور يحبه أكثر؟

هـ- كيف حدث وأصبحت ممثلة مسرحية؟

ز- أين ستُعرض المسرحية بعد ذلك؟

من المؤكد أنك ستعود من المقابلات محمــلاً بالمعلومات. ولكن يجب أن تعلم أنــه لــيس جميــع الشخصيات التي قابلتها تحب الحديث الكثير كما هــو الحال مع العاملين في الحقل المسرحي. ولكن غالباً مــا يجيب كل شخص عن الأسئلة الجيدة، وخاصة إذا مــا أبديتَ اهتماماً بالأجوبة، وأكدتَ إعجابك بها. ولكن كن حذراً دائماً. الشيء الآخر الذي يجب أن تتذكره هو أن الشخص الآخر يمكن أن يكون مشغولاً جــداً، ولكن تهذيبه يمنعه من أن يطلب منــك الانصــراف. ولهذا، وبمجرد حصولك على المعلومات الــتي أتيــت للحصول عليها، لا تجلس وتتحدث عــن أي شــيء. اشكر الشخص. وانصرف.

ليس ثمة أي شيء في التاريخ أو الجغرافيا لا يمكن تحويله إلى مادة وثائقية. جميع أحداث الماضي، وجميــع البلدان، يمكن أن تشكّل مجالاً واسعاً للاختيار.

وخلال ذلك كله، يجب أن تضــع في ذهنــك أربع مسائل رئيسية:

١- ابدأ دائماً بفكرة لا يعرف المستمعون شــيئاً عن موضوعها. الراوي الذي ستســتخدمه يجــب أن

يوضح أين، ومتى، وماذا. لا تفترض أن مستمعيك يعرفون عن الموضوع كما تعرف أنت.

٢- يجب أن توضح النقاط الرئيسية المتعلقة بالموضوع، وأن تفعل ذلك أكثر من مرة. الحقائق الأساسية يجب إبرازها والتشديد عليها.

٣- الجانب الأكبر من المخطوطة يجب ملؤه بالتفاصيل المثير للانتباه والاهتمام... الأحاديث والمشاهد والأحداث التي تصور النقاط الرئيسية للموضوع. القبطان تلقى أمراً من الحكومة بالإبحار. القبطان يحضِّر سفينته للانطلاق. البحارة يتحدثون حول الرحلة. الضابط الأول يتفقد كل شيء.

٤- يجب أن تكون المخطوطة خليطاً منتظماً من السرد والمؤثرات الصوتية، والمشاهد الحوارية، وإيضاحات على لسان الشخصيات. بمعنى آخر، استخدم جميع الأدوات المتوفرة، ولكن لا تبالغ في استخدام أي منها.

يمكنك في مجال الأدب أن تكتب عن حياة كاتب كبيرٍ ما، أو أن تمسرح بعض أعماله. أما العلم فيوفر فرصاً كبيرة لبرامج يمكن أن يهتم الناس بها. التجارب التعليمية لا يمكن تقديمها في الإذاعة، ولكن يمكن تقديم تاريخ العلم. مواضيعي المفضلة هي: الغاز المضحك

(مخدر خاص يستخدم في طب الأسنان)، وباستور، وداء الكلب، والعالم بريستلي الذي أحرق الغوغاء بيته، وكوبرناكوس المسكين وبرجه. ومواضيع أخرى (هل هي علمية) مثل اختراع زوارق الإنقاذ، ومشـــروع دراسة نوعية الحيوانات التي تستطيع أن تتحمل الحرارة في كويتز أيلاند. هذا الموضع الأخير يبدو أنه مستحيل، وذلك لأنه يدور حول ارتفاع درجة حرارة الحيوانات وانخفاضها في الليل والنهار. ولكن تمّ حـــل المشـــكلة بتحديد الحرارة بوسائل السلّم الموســيقي. إذ ترتفــع النغمة الموسيقية مع ارتفاع درجة الحرارة. وهكذا حتى درجة الحرارة تمّ تحويلها إلى أصوات لتلائم الإذاعة.

ويمكن استخدام المقاربة التاريخية حتى في مواضيع مثل الموسيقى والفن. من الواضح أن الموسيقى إذاعية، والفن تلفزيوني. ولكن كلا الموضوعين يمكن معالجتهما من خلال تقديم برامج خاصة عن كبـــار الموســيقيين والفنانين في عصور ماضية. بقليل من البحث والتخيُّل والمهارة في الكتابة، والمجال اللامحدود للإذاعة، يمكـــن إحياء أي موضوع تعليمي، يسعد الناس ويفيدهم.

التمثيليـــة الإذاعية

وإذا ما انتقلنا الآن مـــن المـــواد الوثائقيـــة إلى التسجيلية، فقد حان الوقت لتقديم بعـــض النصـــائح المتعلقة بالمشكلة الرئيســـية في التمثيليـــات الإذاعيـــة والتلفزيونية وهي: كيف نبتكر القصة ونرتبها؟ وكيف نؤلف الحبكة؟

يستطيع معظم الناس ابتكار نوع ما من القصص. حتى التلاميذ الصغار يستطيعون ذلك. ولكن القصـــة التي تتضمن حبكة ليست ســـهلة إطلاقـــاً. تشـــكّل الحبكات الأساس الذي تقوم عليه الأعمال التخيُّليـــة للكبار، سواء رواية كانت أم مســـرحية أم فيلمـــاً أم تمثيلية إذاعية أو تلفزيونية. لا تريد الناس فقط سلســـلة من الأحداث البسيطة المتعاقبة. إنهم يريـــدون أحـــداثاً مصاغة بشكل معين، يتيح لهم الاستمرار في التفكير بما سيحدث بعد ذلك. هذا ما يجب أن تتذكره في جميـــع نصوصك المسرحية. في اللحظة الـــتي يتوقـــف فيهـــا المستمع عن الاهتمام بما يحدث لشخصياتك، واللحظة التي يضع فيها القارئ الكتاب مـــن يـــده ويتثـــاءب، واللحظة التي يقرر فيها المشاهد تغيير القنـــاة — هـــذه اللحظات هي إشارة إلى أن القصة تموت، وأن الحبكة قد فشلت.

إنه لمن المستحيل تماماً أن تعلّم أي شخص كيف يبني حبكة القصة. ولكن ثمة نموذج بسيط يمكنك استخدامه كأساس: فكّر بمشكلة ما، حيث حدث خطأ ما، ويجب أن يُصحح (ربما جريمة اقتُرِفت، امرأة تعاني الوحدة، عطب محرك، جان يغادر بيت أسرته، أو كارثة صحية في منطقة ما). ثم تأتي الحبكة بعد ذلك.

ا-يجب توضيح المشكلة.

ب- شخص ما لديه فكرة عن حلها. تمّ تجريب هذا الحل، ولكنه فشل.

ج-محاولة أخرى لحلِ المشكلة بطريقة مختلفة. ولكنه يفشل أيضاً.

د- وأخيراً، يتم التوصل إلى حل.

في كثير من القصص، القسم (ج) لن يكون ثمة حاجة له. فقد يتوفر اهتمام كاف بالمشكلة بدونه. لاحظ كثرة الأشياء المثيرة الموجودة في هذا النموذج، حيث كانت الشرطة تبحث عن شخص ما مسؤول عن الجريمة. لكن تمّ التوقف عن البحث نظراً لأنه تبيَّن أن المشتبه به شخص بريء.

يجب أن تحاول بالتأكيد إيجاد الحبكات المناسبة للتمثيليات الإذاعية والتلفزيونية. وسوف تكون محظوظاً أن تكون ماهراً في مثل ذلك. إذ ليس الكثير من الناس

يملكون مثل هذه المهارة. وعندما تجلس لتكتب حبكة، يجب أن تتصور شخصاً ما ينظر من فوق كتفيك. إنه متفرج نقدي وغير ودي ومستعد دائماً لأن يقول: انتظر لحظة. إنها لن تتصرف هكذا، لا أحد يتصرف هكذا... أو " قف هنا... كيف انتقلوا من المترل إلى المطار دون أن يراهم أحد؟ أو " لقد نسيتَ السيدة أندروز، إنها تعرف السر " أو " التي تستطيع جعله يقابل رب العمل بالصدفة... هكذا... في مكان يبعد مئة ميل عن المترل، هذه مصادفة جامحة، ثم ماذا يفعل رب العمل هناك؟" أو " لماذا لجأت الآن أيضاً لحل الإشكال من خلال حادث سيارة، لقد استخدمت حادث السيارة سابقاً؟ ". المتفرج النقدي يجعل المهمة صعبة، ولكن من الأفضل أن تواجه المشاكل في مرحلة التخطيط مما لو اكتشفتها بعد انتهاء كتابة المخطوطة.

تستطيع أن تتعلم أيضاً بأن تكون أنت نفسك نقدياً إزاء المسرحيات والأفلام التي شاهدتها في التلفزيون. بعض الحبكات، تبدو بسيطة جداً، بالرغم من أنها مناسبة. وبعضها يبدو معقّد جداً (وخاصة المتعلقة بالجريمة)، بحيث أنك تضيع طرف الخيط إذا ما انشغلت لمدة دقيقتين. يمكن أن تكون حبكات

الروايات والقصص القصيرة أفضل عندما تقرِّر أن تتفحصها.

شيء هام تجدر ملاحظته هنا: متى تبدأ الحبكة؟ هل استفاض الكاتب في توضيح الشخصيات والمكان؟ يجب أن تبدأ قصتك، وخاصة في الإذاعة، بشكل مبكِّر قدر الإمكان. أما في التلفزيون، فيجب عدم إضاعة أي وقت.

نقدِّم فيما يلي ثلاثة أمثلة عن إضاعة الوقت في مسرحيات عرضها التلفزيون مؤخراً:

١- اثنتا عشر دقيقة لتقديم شاب يصل باريس، ويشاهد بعض الأمكنة، ويحجز غرفة في فندق، ويقابل بالصدفة صديقاً قديماً – ثم تبدأ الحبكة بهاتف غامض يُنذره بأن يغادر فوراً.

٢- أربع عشرة دقيقة لتقديم مجموعة من ممرضات الجيش الأمريكي على جزيرة، بينما كان الجيش الياباني يتقدم نحوهن عام ١٩٤٢، وإظهار ردود أفعال الممرضات المختلفة إزاء هذا الخطر. ثم تتلقى إحداهن (وهي البطلة) رسالة تفيد أن حبيبها وقع في شرك وراء خطوط قوات العدو المتقدمة.

٣- تسع دقائق، لتقديم شاب ضلَّ طريقه في غابة (لا نعرف السبب)، ويحاول إيجاد مخرج. يصل إلى

منزل كبير، يجد المدخل، يقرعٍ الباب مرة، ثم يقرعـــه ثانية، ثم نرى عائلة ترتعد خوفا ومحاصرة في غرفة تحت سقف المنزل. نسمع صوت قرع الباب.

ثلاثة أمور يجب أن تضعها في ذهنـــك وأنـــت تستعد لبناء الحبكة: حاول تطبيق النموذج المقتـــرح، واستمع إلى متفرجك النقدي، وحافظ على استمرارية قصتك قدر الإمكان.

الإعـــداد Adaptation

يعتبر الإعداد حلاً مفيداً لأولئك الذين يواجهون مصاعب في بناء حبكاتهم الخاصة، إذ يتيح لهم دخول مجال الكتابة الإذاعيـــة والتلفزيونيـــة. وهـــذا يعـــني مسرحيات مُعَدَّة عن كتب أو مجلات أو روايـــات أو قصص قصيرة. استطاعت بعض المسرحيات المُعَدّة التي قدمتها الإذاعة القومية أن تحظى بإعجـــاب ملايـــين المستمعين أو المشاهدين، واستمر تقديم بعضها عـــدة أسابيع.

في الإعداد، لن يكون لديك أي قلق إزاء الحبكة أو الشخصيات. إنها جاهزة تحت تصرفك. وكـــذلك المشاهد والحوار، وغالباً أكثر من الحاجة. مهمتـــك أن تختار الأحداث أولاً ثم الحوار. أنت، ببساطة، تقـــوم

باختصار القصة، ولهذا فإن أجزاء كبيرة من النص الأصلي سوف تُحذف. وربما تجد أنه من المناسب عدم استخدام فصل بأكمله، وخاصة الفصول المتعلقة بالشروح والإيضاحات، التي لا تسهم في تحديد مسار القصة.

من اجل إعطاء فكرة ما عن عملية الإعداد يمكن اقتراح روايتين مشهورتين: " المختطَف " للكاتب ر.د. ستيفنسون و " سيلانس مارنر " لجورج إليوت. كيف تم إعدادهما للإذاعة؟

الربع الأول من رواية " المختطف " يسير بشكل رائع وفي إيقاع جيد. إنه هدية لكل من الإذاعة والتلفزيون.

١- يوضح الراوي أن ديفيد بلفور، الصبي الإسكوتلندي البالغ من العمر سبعة عشر عاماً، والذي فقد أمه وأبيه، يغادر قريته نهائياً. وواعظ القرية يودِّعه ويتمنى له النجاح.

٢- مشهد (مؤثرات ريفية) مع السيد كامبل، الذي يعطي ديفيد رسالة (من والد ديفيد) ليأخذها إلى عمه في أدنبره. يغادر ديفيد متجهاً إلى منزل العروض حيث يقيم عمه.

٣- مشهد قصير على الطريق - في العربة التي تقله.

٤- مشهد آخر – السيدة العجوز تلعن " مترل العروض ".

٥- الراوي: ظهور المترل القديم المنعزل.

٦- مشهد: ديفيد يدق الباب. أول حديث له مع العم. الباب غير مقفل.

٧- داخل المترل. المحادثة الثانية. ديفيد يصعد الدرج، إلى البرج.

٨- صاعداً الدرج المظلم (هذا مناسب للإذاعة)، الحادث.

٩- ديفيد يتهم عمه بمحاولة اقتراف جريمة. يصل مراسل ومعه رسالة من الكابتن هوستن.

قد تواجه مشكلة صغيرة في هذا التمرين. وهي اختيار الأحداث. أما المهمة الحقيقية فهي اختصار أربع أو خمس صفحات من المحادثة إلى صفحة واحدة من الحوار الإذاعي.

مثالنا الثاني من " سيلاس مارنر "بحاجة إلى مزيد من الصبر، ومزيد من القراءة.

نظرة سريعة على الفصل الأول. الصفحات العشر الأولى يمكن اختصارها إلى أول حديث للراوي،

الذي سيوضح التالي: الزمـــان والمكـــان، مـــن هـــم المستأجرون، والصديقان، وأن سيلاس خاطب ويستعد للزواج، وأنهم جميعاً ينتمون إلى طائفة دينيـــة صـــغيرة (يمكن وضع ذلك كله في مئة كلمة) . حاول ذلك.

١- المشهد الأول يدور حول استدعاء ســـيلاس إلى حضور اجتماع عاجل للجماعة الدينية.

٢- مشهد ضخم ومهم حيـــث يُـــتَّهم كيـــداً بالسرقة. صديقه يشهد ضده. يُطرَد مـــن الجماعـــة. خطيبته تقف ضده.

٣- مشهد قصير عندما يعلم سيلاس أن خطيبته سوف تتزوج صديقه الذي خانه. يغادر المنطقـــة إلى الأبد. (نهاية الفصل – ١ –).

٤- الراوي يتقدم بالقصة خمس عشرة ســـنة. في مكان بعيد في الريف، حيث يعمل سيلاس نسَّـــاجاً، ولكنه منعزل وبائس، ويعدُّ كل ليلة كمية الجنيهـــات التي يمتلكها.

٥- مشهد قصير جداً، مع سيلاس لوحـــده في الليل مع ما يختزنه من جنيهات. (نهاية الفصل – ٢ –).

٦- يقدِّم الراوي حامل دروع الفارس وولديه، أحدهما مبذِّر فاسق، لديه معلومات عن فلوس سيلاس.

٧- مشهد قصير، يتشاجر فيه الأولاد بشراسة حول الفتاة نانسي. (نهاية الفصل- ٤ -).

٨- مشهد قصير جداً، عندما يكتشف سيلاس مارنر أن فلوسه قد سُرِقَتْ، ويصرخ، ثم ينفجر باكياً. يتهم الصياد، الموجود الآن في الحانة حيث يتعاطى المسكرات.

٩- في النهاية. يندفع سيلاس داخلاً، ويتهم الصياد. (نهاية الفصل السابع).

لاحظ أن الفصل السادس لم يُسْتَخْدَم إطلاقاً. هل تستطيع أن تخمِّن السبب. كتدريب عملي، إذا ما أصبحت مهتماً بسيلاس الفقير المسكين، تستطيع أن تتابع تخيُّل تحطمه للاستخدام في الإذاعة.

في ضوء الفصل السابق المتعلق بالمكان، لا بد أنك لاحظت جيداً بنية هاتين الروايتين الكلاسيكيتين. تبدو رواية سيلاس مارنر بالنسبة لبعض الناس ذهنية وقديمة (عمرها أكثر من مئة وثلاثين عاماً)، ولكن حبكتها قوية وبارعة.

ولكن " المختطف "، وعلى الرغم من أنها كُتِبَت على نحو أفضل، فإن ظهرها مكسور، كما لاحظت بنفسك إذا ما تابعت مشهد الانهيار للإذاعة. قدَّمَ الكاتب حبكة جديدة تماماً في الوقت الذي وصلت فيه

القصة إلى منتصفها تقريباً. وديفيد، ضاع في الصيد في التلال، ولن نعود إلى القصة المتعلقة بعمه حتى الفصل الأخير.

لا يصلح إعداد أي من هاتين الروايتين للتلفزيون وذلك بسبب خلفيتهما التاريخية.

الصقل

من المهم جداً بذل أقصى جهد ممكن لتكون المخطوطة خالية من الأخطاء. ولذلك لا بد من مراجعتها بعناية وصقلها واختصارها.

١- يجب التأكّد من أنك قدَّمتَ الإجابات المطلوبة عن جميع الأسئلة التي يمكن أن يطرحها المنتج (وضوح الموضوع، ووضوح الشخصيات، ووضوح الأزمنة والأمكنة). دقق مختلف هذه الأمور في البداية، وكن نقدياً قدر استطاعتك.

٢- افحص عنصرين أساسيين: إذا كانت التمثيلية إذاعية تذكّر أن المستمع لا يستطيع أن يشاهد مخطوطتك. إنه يعرف فقط ما يسمع على الشريط. وإذا كانت تلفزيونية، تأكّد من وجود شيء يستطيع المشاهد أن يراه طوال الوقت. المشاهد لا يستطيع رؤية الأفكار.

٣- القِ نظرة على أسماء الشخصيات في التمثيلية. هل يمكن أن تؤدي إلى أي تشوُّش؟ هل هي متشـــابهة؟ حاول أن تكون أسماء الشخصيات مختلفة. بدلاً مـــن جاك وجون، استخدم جاك وإدغار، وبدلاً من ديفيد ودانييل، استخدم ديفيد وسميث. وحاول ألاَّ تستخدم أسماء طويلة. هذا كله من شأنه أن يساعد المســـتمعين والمشاهدين على أن يتعرفوا على الشخصيات بسهولة ويسر.

٤- افحص حديث الراوي. يجـــب أن يكـــون مختصراً قدر الإمكان، ولكنه يجـــب أن يقـــدِّم جميـــع الوقائع. لا تضع وقتاً في وصف الشخصيات وأفكارها. ولا تستخدم كلمة زائدة. هذا تدريب صـــعب علـــى الكتابة الدقيقة والمحددة.

حول الحوار

يمكن تخصيص فصل كامل للحوار. ولكن ثمـــة الكثير من الكتاب الشباب لديهم مهـــارة خاصـــة في كتابة حوار واقعي جيد. ولهذا دعنا نرى كيف يمكـــن تطوير وصقل هذا الحوار.

١- هل " يُنطق " بسهولة؟ الطريقـــة القديمـــة للتأكُّد من ذلك هي أن تقرأه بصوتٍ عـــالٍ وأنـــتَ

تكتبه. وإذا ما فعلت ذلك فإنك لن تكتب سطراً مثل: إنها تعرف عادة من كانت...أو: لقد كان الرجل العجوز هو الذي أتى الأسبوع الماضي ليرى الأم التي كانت مريضة.

٢- تذكّر أن المحامي أو الكاهن يحتمل أن يتحدثا بطريقة مختلفة عن سائق الخيل أو السبّاك. بعض الناس تستخدم كلمات وجملاً أطول. حاول أن تراقب حديث الناس العاديين.

٣- إذا لم تكن واحداً من أصحاب المهارات الخاصة في كتابة الحوار، اسأل ما إذا كان حوارك واقعياً. وما إذا كان يشبه الطريقة التي يتحدث بها الناس الحقيقيون؟ ابحث ما إذا كان في مخطوطتك مقطعاً مثل المقطع التالي:

- فريدا: يبدو أن لديها رأياً مختلفاً، ألا تعتقد ذلك؟

- غريس: لا أوافقك على ذلك بتاتاً. أعتقد أنك أخذت هذا الانطباع ببساطة من طريقة حديثها.

قد يوجد أناس يتحدثون بهذه الطريقة. ولكن بالنسبة لمعظم الناس يمكن أن يكون الحوار أكثر سهولة.

- فريدا: مغرورة قليلاً، أليس كذلك؟
- غريس: أوه... مجرد طريقة في الحديث

الآن العنصر الثاني في الحوار يتعلق بالطريقة التي تريد أن يستخدمها الممثلون في قراءة الأسطر: بهدوء، ببطء، وهم يلهثون، بقلق، بغضب... هذه الصفات (التي لا بد أنك لاحظتها في النص) توضع بين قوسين بعد اسم الشخصية. ولكن يجب عدم الإكثار منها. استخدمها فقط عندما تحتاجها. قد يكون واضحاً جداً أحياناً أن الفتاة سوف تكون خائفة، ولهذا ليس ثمة داعٍ لأن تقول ذلك وتضعه بين قوسين. ليس هناك ما هو أكثر إزعاجاً من قراءة مخطوطة، يكون فيها في كل حديث تقريباً كلمات مثل (بحذر)، (بتكتم)، (عالياً) ، (بلطف)، تماماً كما لو أن الممثلين ليس لديهم أي تقدير خاص للكلمات، أو أي فهم للموقف.

فن الاختصار والحذف Cutting

الحذف يعني اختصار المخطوطة، واستبعاد كل ما هو غير ضروري. من الخطأ كتابة كلام كثير، ولكنه

يتضمن أفكاراً قليلة. النتيجة هي الحشو والإسهاب وكلام لا يسهم في بناء أي معنى. مثل: أشخاص معنيون بتعليم الأشخاص الصغار في المؤسسات التعليمية. يمكن استبدال ذلك كله بكلمة واحدة فقط هي: الأساتذة. لا مكان لهذه الفضلات في المخطوطة. كتابة المخطوطة، يجب أن تكون كلها أفكار، مع اختصار الكلمات إلى الحد الأدنى.

لا أحد يمكن أن يقول لك كيف تحذف. اعتمد على إحساسك. إذا كان ثمة أي حديث لا يضيف أي شيء إلى قصتك، احذفه. إذا كان المشهد بكامله لا يضيف سوى القليل إلى القصة، احذف منه قدر ما تستطيع. أحياناً، تستطيع أن تحذف مشهداً كاملاً بعد أن تضيف بضعة أسطر في حوار المشهد السابق أو اللاحق. هذا يحدث أكثر مما قد تتصور.

وإليك قاعدة قديمة جديدة. إذا كانت الصيغة الأولى لمخطوطتك وفق الطول المناسب تماماً، فهذا لا يعني أنها جيدة تماماً. الصيغة الأولى يجب أن تكون أطول دائماً، ثم بعد عملية الحذف تصبح وفق الطول المطلوب. كل مخطوطة يجب أن تراجع وتشذّب وتصقل. هذه هي الطريقة الوحيدة لضمان النوعية الجيدة.

ملاحظات للكتاب الأحرار Free Lancer Writers

هذا الفصل مخصص لأولئك الكتاب الذين يرغبون في أخذ كتابة التمثيليات جدياً، ويريدون تقديم كتاباتهم إلى لجان قراءة النصوص في المحطات الإذاعية والتلفزيونية.

يتعلق كل ما جاء في هذا الكتاب بتقنيات الكتابة المحترفة. ما يحتاجه الكاتب المبتدئ أو الهاوي هو مستوى أعلى من التحديد والتمييز، ودرجة أعلى من الاهتمام والعناية ببناء الحبكة والشخصيات، ومهارة أعلى في عملية التشذيب والصقل الأخيرة. ولكن، يبدو من الصعب بالنسبة للكتاب الأحرار الهواة أن يكتبوا مواد وثائقية إذاعية أو تلفزيونية. ولذلك تتركز ملاحظاتنا على كتابة المواد الخفيفة والمنوعة (Fictions)

أولاً، يجب أن تلاحظ كثرة أنواع التمثيليات الخفيفة الموجودة.

١- المسلسلات... التي تقدِّم قصة طويلة مؤلفة من حلقات متتابعة.

٢- المسلسلات التي تستخدم نفس الشخصيات ونفس المكان، ولكن تتغير القصة في كل حلقة.

٣- إعداد الروايات الشهيرة وتحويلها إلى مسلسلات.

٤- مسرحيات منفصلة تدور حول أناس لم يُرَوا من قبل، مسرحيات منفصلة ومكتملة بذاتها، تشبه القصص القصيرة، وتسمى مسرحية" المسرحية القصيرة " .

لا تضع وقتك في التفكير بكتابة مسلسلات أخرى لأنها عمل الكتاب المحترفين العاملين في المحطات الإذاعية والتلفزيونية. وحاول التركيز على إعداد الروايات.

المسرحية القصيرة One Short Play

يتراوح طولها بين ثلاثين و خمسين دقيقة في المحطات التجارية، أو ستين دقيقة في المحطات غير التجارية. ومن الصعب تحديد كم يعني هذا الزمن من صفحات وكلمات. لأنه من الصعب تحديد طول بعض المشاهد بسبب فترات الصمت الطويلة. فإذا ما كتبت خمس أو ست كلمات في السطر ومساحة مضاعفة بين الأسطر، فإن صفحة الفولسكاب تحتاج إلى أقل من دقيقة ونصف. وعلى أية حال من النادر أن ترفض مسرحية تلفزيونية لمجرد أنها طويلة قليلاً.

بشكل عام، يجب أن تتضمن المسرحية القصيرة حبكة وشخصيات حقيقية ومساراً، وأن تكون قصة مثيرة للاهتمام وتدور حول أناس مثيرين للاهتمام. يمكن أن تكون الحبكة بسيطة أو معقدة، ولكن يجب أن تكون كافية لتحمْل القصة. ويجب أن يكون لها نهاية مناسبة. كما يجب ألاّ تتلاشى هكذا ببساطة. وطوال العرض المسرحي، يجب أن يبقى المشاهد متسائلاً عما سيحدث لاحقاً. هذه هي الوصفة الأساسية.

الخطأ القاتل (الناجم عن الدراسة الجدية جداً للأدب) هو أن تحاول أن تضع في المسرحية رسالة من أي نوع، وأن تبالغ في التركيز والإفراط في هذه الرسالة. المثير من المسرحيات التي تقدَّم على المسرح سقطت لأن الكاتب المسرحي تعمَّدَ فرض آرائه إزاء موضوع مثير للجدل. الأمر الذي أدى إلى موت القصة بفعل ارتطام الحجج. يمكن أن يكون للمسرحية التلفزيونية موقفاً أو وجهة نظر بالإضافة إلى الترفيه، ويمكن أن تترك المشاهد مهتاجاً أو مفكّراً. ولكن هذا بحاجة إلى مهارة عالية في فن الكتابة. يجب أن تكون الفكرة أو وجهة النظر هناك واضحة ولكنها غير

مباشرة وغير منطوقة. المصلحون نادراً ما ينجحون في الكتابة المسرحية.

المسألة التالية هي مجموعة الشخصيات. كم عدد الشخصيات التي تستطيع أن تستخدمها. المبتدئ يجب أن يستخدم أقل عدد ممكن من الشخصيات. فإذا كان لديك، على سبيل المثال، مشهد يدور في مطعم (والمشاهد التي تدور في المنازل) تأكَّد من ضرورة المشهد، وحاول أن تستخدمه مرة ثانية إذا كان ذلك ممكناً. عادة ما يكون منتجو مسرحيات الدرجة الأولى مسرفين في استخدام الممثلين والأمكنة، ولكن قلةً من الكتاب المبتدئين يكتبون مسرحيات درجة أولى في البداية.

قد يحدث ويجد بعض مراقبي النصوص أن ٩٠٪ من مسرحيتك جيد. ماذا يحدث بعد ذلك؟ من الذي يأخذ مسؤولية العملية المعقدة والكتابة لك لتحديد ما الذي تحتاجه المسرحية. في حالات كهذه، قد تتلقى رسالة تعرض عليك أن يقوموا هم بعملية تعديل النص. وغالباً ما يوافق الكاتب المبتدئ على هذا العرض.

المسرحيات الإذاعية الراهنة

استطاعت الدراما الإذاعية أن تمتص صدمة التلفزيون وأن تستعيد نشاطها وسوقها وجماهيريتها. طول التمثيلية الإذاعية أكثر مرونة من التمثيلية التلفزيونية، ويتراوح بين ثلاثين و تسعين دقيقة. ومن الأسهل تقدير الزمن في الإذاعة عما هو الحال في التلفزيون. صفحة فولسكاب تعني حوالي دقيقتين. تستطيع أن تتأكد من ذلك بقراءتها بصوت عالٍ ... ليس هناك صمت في الإذاعة.

جميع القواعد التي اقترحناها سابقاً بخصوص الكتابة الإذاعية تنطبق بشكل كامل على العمل المحترف. لديك أوسع حرية في اختيار الموضوع والمكان والزمان وعدد الشخصيات الذي تراه مناسباً. الموضوع مسألة بالغة الأهمية. يمكن أن تلاحظ هنا آراء رئيس دائرة الدراما في هيئة الإذاعة البريطاني حول ما تعاني منه معظم المسرحيات المرفوضة:

١- تكرار الحديث والأفكار.

٢- طول الأحاديث.

٣- عدم المقدرة على معرفة أن الجمهور لا يعرف ما يعرفه الكاتب عن الموضوع.

٤- سوء التقدير للطول المناسب للمشهد.

يمكن تجنب ثلاثة من هذه الأخطاء من خـــلال عملية المراجعة والحذف. أما الخطأ الثالث فيتطلب نقداً ذاتياً حقيقياً. الأمر الذي يعني التذكُّر أن المســـتمع لا يستطيع أن يرى مخطوطتك. إنه يستمع إلى أصـــوات وكلمات فقط.

وكما هو الحال في التمثيلية التلفزيونيـــة، فـــإن المطلوب من التمثيلية الإذاعية قصة جيدة فيها قدر من الأصالة، تصوِّر الحياة الواقعية للناس، وتستخدم حوارا واقعياً، ولها بداية مثيرة للاهتمام، وحبكة تتطور باطراد ونهاية مقنعة، وكذلك، بالطبع، أن يكون العمل بكامله إذاعياً. أي يجب أن يعتمد على أشياء تُسْمَع ولا تُرى.

الفهرس

مقدمة........................ ٣
الكتابة الإذاعية........................ ٥
كتابة الحديث الإذاعي المباشر........................ ٩
المناقشات الإذاعية المكتوبة........................ ١٣
الحديث الإذاعي المكتوب........................ ١٣
القصص القصيرة........................ ١٧
التقديم الإذاعي........................ ١٨
القصيدة القصصية الإذاعية........................ ٢١
الدراما الإذاعية على الهواء مباشرة........................ ٢٤
الحوار وخلق الشخصيات........................ ٣٠
حركة الشخصيات في الزمان والمكان........................ ٣٤
الموسيقى........................ ٣٨
المسلسلات الإذاعية........................ ٤٣
الأعمال التخيلية- المنوعات........................ ٥٠
دور الراوي........................ ٥٢
عملية الإعداد والاقتباس........................ ٥٤
كتابة الكوميديا والتسلية الخفيفة........................ ٦١
الأخبار الإذاعية والقضايا الراهنة........................ ٦٥
التعليق الإذاعي........................ ٧٤
الأعمال الوثائقية الإذاعية........................ ٧٧
التمثيلية الإذاعية........................ ٩١
الإعداد الإذاعي........................ ٩٥
ملاحظات للكتاب الهواة الأحرار........................ ١١٠

الكتاب القادم في هذه السلسلة:

كيف تكتب تمثيلية إذاعية

تأليف: ي.ت. هاردينغ
ترجمة: د. أديب خضور

كتب قادمة سوف تصدر تباعاً في هذه السلسلة:

١- الخبر التلفزيوني.
٢- التقرير التلفزيوني.
٣- الحديث التلفزيوني.
٤- التحقيق الصحفي.
٥- الخبر الرياضي.
٦- الخبر الاقتصادي.
٧- الإخراج الصحفي.
٨- التصوير الصحفي.
٩- المراسل الصحفي.
١٠- الحملة الصحفية.

